الدكتور محمد صالح الضالع

الأسلوبية الصوتية



الأسلوبية الصوتية



د. محمد صالح الضالع

أستاذ علوم الصوتيات

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

دار غريب

للطباعة والنشر والتوزيع

القاهرة

٢٠٠٢

المحتـــوى

مقدمة الكتاب :

يحوى هذا الكتاب أشتاتا أسلوبية طريفة فى نهجها وعرضها ، فقد احتوى على خمسة فصول تناول أولها الأسلوبية الصوتية ، حيث عرض لقضايا الرمزية الصوتية من ناحية ، ومن ناحية أخرى التحليل الأسلوبى لأصوات النصوص الشعرية . وتناول الفصل الثانى ترجمة الواو العبرية بين العربية والإنجليزية ، وتبين أن للواو سمات نصية وخطابية إضافة إلى العطف والجمع ، وبخاصة وظيفة الإحالة ، وعرض الفصل الثالث لوظيفة التقسيم بلاغيا ودلالة مقدار التقسيم بين الكلمات والجمل فى النصوص الشعرية والنثرية .

وأضاف الفصل الرابع نوعا بديعيا أو بلاغيا عرفه كل من اليونان والرومان ولم يلتفت إليه العرب القدماء ، وبيَّن كثرته وتنوعه فى الآداب الشعبية العربية وبخاصة فى مصر وهو «التصاعد القولى» .

وقام الفصل الخامس والأخير بتجريب صوتى معملى نحو اكتشاف السمات الصوتية للأداء الشعرى نطقا وعروضا . ويعد هذا الفصل تجربة بادئة تستشرف آفاق الإيقاع الشعرى وأدائه . واتخذنا عنوان الفصل الأول عنوانا للكتاب وشاملاً له .

وأظن أن هذه اللمحات الفكرية والتحليلية ستعمل على إثارة قضايا الشعرية والأدبية التى نحتاج إلى اكتشافها وما يناسب لغتنا وثقافتنا ، فتصدر أفكارنا ، وينهج تحليلنا نهجا أصيلا خلوا من التلفيق والتهجين ، عاريا من الرطانة والتشويه .

وفقنا الله لما فيه خير وما فيه صالح لأمتنا

محمد صالح الضالع

الأسلوبية الصوتية

توطئة

«الأسلوبية الصوتية» phonostylistics فرع من فروع علم الأسلوب Stylistics . و«علم الأسلوب» بدوره فرع من فروع «اللسانيات» Linguistics . فقد انبثق الدرس الأسلوبى بعدما اتسعت أبعاد الدرس اللسانى واشتركت مع ميادين معرفية أخرى. ونتيجة لاستخدام المنهج اللسانى فى تحصيل النصوص الجميلة برز «علم الأسلوب» الذى يتناول ما بعد الجملة ، تلك الوحدة التى وقفت عندها المناهج السابقة فى التحليل . فبرز مفهوم «النص» Text و«الخطاب» Discourse بوصفه وحدة لغوية تضاف إلى وحدة الصوت (الفونيم Phoneme) ووحدة البناء الصرفى (المورفيم Morpheme) ووحدة علم التراكيب Syntax (الجملة caluse & Sentence) ، والوحدة المعجمية Lexeme ، والوحدة الدلالية Sememe . أو بالأحرى ، مستوى النص هو المستوى الذى أضافه «علم الأسلوب» إلى المستويات الأربعة المعروفة فى الدرس اللسانى السابق وهى :

مستوى الأصوات	Phonetics / Phonology
مستوى المورفولوجيا	Morphology
مستوى التراكيب	Syntax
مستوى الدلالة	Semantics

وسيبين هذا المقال أهمية أصوات اللغة وأبنيتها وتراكيبها فى إضاءة النص ، ليس من قبيل الانتصار للفظ على المعنى ، ولكن عود على بدء الدرس النصى (الفيلولوجى) ، ورجوع إلى مادة الأدب نفسها وهى اللغة فى وحداتها المتنوعة وتراكيبها المتناسقة والمتسقة .

مقدمة

تدور فى الأوساط النقدية واللغوية مناهج متنوعة لسبر غور النص ، واستقبال طاقته ، عن طريق تفسيره ، وتحليل بنائه ، وشرح محتواه الفكرى والشعورى . ومن تلك المناهج : الأبعاد الاجتماعية للإبداع الأدبى ، والوجهة النفسية للنص الفنى ذاته ، والنواحى البلاغية التى تبنى الصور والأخيلة ، والناحية اللغوية التى تشرح أوجه الفصاحة وتظهر جمال النص وأسلوبه.

والذى يهمنا فى هذا المقام هو المنهج الأخير ، ألا وهو المنهج اللسانى الذى يقوم على النواحى الجمالية الأسلوبية فى النص الشعرى . ونعنى تلك النواحى التى تعلو على المستوى التوصيلى العادى للفكرة من المرسل إلى المرسل إليه أو من المبدع إلى المتلقى .

والجمال اللغوى الأسلوبى موجود فى كل أنشطة اللغة وجوانبها وأنواعها ولكن تظهر هذه الظاهرة بصورة مكثفة فى النص الشعرى أكثر من الأجناس الأدبية الأخرى ، ففى القصيدة ينصهر الشكل (اللغة) والمضمون (المعنى أو الفكرة) ويصيران شيئًا واحدًا أو كلاً شاملاً حيث تتحول فيه اللغة إلى هدف بذاته، فالجملة الشعرية هى نفسها الصورة الشعرية والصورة الشعرية هى نفسها الجملة اللفظية ، والكلمة هى المعنى التخييلى ، والمعنى الموحى ، أو المتخيل ، متجسدا فى الكلمة. وحتى الأصوات اللغوية المجردة هى الأشياء الكونية المحسوسة ، والأشياء المحسوسة والأصوات والحركات متجسدة فى الأصوات اللغوية وسياقاتها اللفظية المختلفة .

فمثلاً هناك وصفان لطائر : وصف نثرى علمى بأسلوب عادى يصف لك أجزاء جسم الطائر وتشريحه ثم معيشته ، ووصف شعرى ، فى قصيدة يجسد أمامك طائرا حيا ، يتنفس ، ويصيح ، ويرفرف ، تشعر به ، وتتأثر بوجوده ، وبحضوره التخيلى ، وبمشاركة وجدانية مع حياته ، ومعيشته ، ونفسه ، وروحه. أو وصف حيوان ، يشاركك همومك ، ويرافقك فى أحاسيسك ، ومشاعرك ، فتشعر بكيان يتحرك وبجسم يتجسد ، وبحيوان يسعى أمامك . والأمثلة على ذلك كثيرة فى الشعر العربى القديم من وصف الناقة أو الفرس أو الظباء.

وفى الأبيات التالية يصف أبو نواس صقرًا (بازيًا) حاول فيها تجسيده من خلال القافية وصوت الروى /ص/ يصور لنا حركته السريعة . وقد أكثر من استخدام صوتى السين والصاد فى ثنايا الأبيات كى يصور قوة طيرانه وسرعة انقضاضه ، ويستخدم صوق القاف فى تصوير قوة مخالبه وشدة قبضه [(١)]

باز واسع القميص

آلَفُ ما صِدْتُ من القنيصِ	بكلِّ بازٍ واسعِ القميصِ
ذى بُرْنُسٍ مذهَّبٍ رصيصِ	وهامةٍ ومنسرٍ حصيصِ
وجؤجؤٍ عَوَّلَ بالدليصِ	مدبَّجٍ ، معيَّنِ الفصوصِ
على الكراكى نهمٍ حَريصِ	آنسَ عشرين بذات العيصِ
فانسلَّ عن سكارهِ المَمْحوصِ	والنقضُ يهوى وهو كالوبيصِ
دانى جناحيه إلى نصيصِ	فاغتامَ منها كل ذى خميصِ
فقدّه بمخلبٍ قبوصِ	فكم ذبحنا ثمَّ من مرقوصِ

معانى المفردات :

الحصيص : الخالى من الشعر.

الجؤجؤ : الصدر.

عول : أدل وأعجب.

الدليص : المدبج المنقوش.

---

(١) ديوان أبى نواس - دار الكتاب العربى بيروت ص٦٤٧.

الكراكى: جمع كركى وهو طائر.	النهم : الشره.
ذات العيص : اسم موضع.	السكار : المحبس.
الممحوص: المجلو.	الوبيص: البرق.
النصيص: أقصى السير والحركة.	اعتام منها : أخذ خيارها.
القبص : الأخذ بأطراف الأصابع.	الموقوص : المكسور العنق.

وصور الشاعر تينيسون فى الأبيات الآتية صورة النسر مستخدمًا قافية مماثلة لقافية قصيدة أبى نواس والروى فيها – إن جاز لنا أن نستخدم المصطلح العربى – صوت / S / الذى يقابل السين فى العربية ، ولكنه يُنطق فى هذه القصيدة مجهورا / Z / لمجاورته صوتًا مجهورًا فيقابل صوت الزاى العربية. وعمومًا فالسين والصاد والزاى من أصوات الصفير Sibilants فى لغات العالم. وعندما يبين الشاعر قوة مخالبه وقوة قبضه يستخدم صوت / k / الذى يقابل الكاف والقاف العربيتين :

THE EAGLE:

He clasps the crag with crooked hands;
Close to the sun in lonely lands;
Ringed with the azure world, he stands
The wrinkled sea beneath him crawls;
He watches from his mountain walls;
And like a thunderbolt he falls.

Alfred, Lord Tennyson (1809 - 1892)

وقد اشترك الشاعر العربى والشاعر الإنجليزى فى الصورة الشعرية وفى نفس التشبيه. فقد شبها سرعة انقضاض البازى (أو النسر) على الفريسة أو قوة هبوطه من عنان السماء بسرعة وميض البرق وقوته.

يقول أبو نواس فى البيت الخامس :

فانسل عن سكاره المحوص وانقض يهوى وهو كالوبيص

ويقول تينسون فى البيت الأخير (السادس) :

And like a thunderbolt he falls

واشترك الشاعران أيضا فى استخدام الأصوات الحنكية الوقفية المهموسة Voiceless velar stops قارن البيت الأخير فى قصيدة أبى نواس :

فقده بمخلب قبوص فكم ذبحنا ثم من مرقوص

/ق/ /خ/ /ق/ /ك/ /ق/

بالبيت الأولفى قصيدة تينيسون :

He Clasps the Crag with crooked hands

/K/ /K/ /K/ /K/

وبسبب هذا النوع من التوظيف الشعرى ، أطلق رومان ياكبسون على الدرس اللسانى الذى يعنى بالجانب اللغوى فى النصوص الجميلة عنوان «الشعرية» Poetics (٢) أو «الأسلوبية» Stylistics أو الأسلوب الأدبى Literary style أو البلاغة Rhetorics ... إلخ ، فالخصائص الشعرية من انسجام وتناسق وإيقاع وتوازن وتكرار ... إلخ موجودة فى التعابير الجميلة بعامة ، أدبية كانت أم غير أدبية ، ولكن هذه الخصائص تتجلى بصورة مكثفة ، وتتوظف بصورة نسيجية معقدة فى اللغة الشعرية دون التركيز على المستويات اللغوية الأخرى (صرف ونحو ودلالة) إلا فيما له صلة بالمستوى الصوتى سياقًا ولفظًا . فعلى الباحث فى هذا المجال أن يتناول الوحدات الصوتية والسياق الصوتى فى القصيدة ، أو فى

---

(٢) Perrine p. 5

اللغة الشعرية بعامة ، ويفسر العلامات والإشارات الصوتية باحثًا عن المنظومة التى أدت إلى معان وإيحاءات وصور ساعدت كلها على نقل الفكرة الملحة وتعضيدها . تلك العلامات والإشارات التى تساعد على إشراق المعانى وفيض الأبيات داخل النص ، حيث تتبدى القصيدة للمتلقى صورة متعددة الأبعاد ، وفكرة عميقة الإحساس ، قد لا يجدها إذا استعان بوسائل وأدوات خارجية لا تتعامل مع النص اللغوى مباشرة ، وليست من صميم البنية الشعرية أو الأدبية . ولا غبار على الاستعانة بهذه المناهج وغيرها ، ولكننا نرى أولية الاستخدام وأهميته لتلك التى تكمن فى المنهج الصوتى واللسانى .



الأسلوبية الصوتية

وقبل أن نخوض فى طبيعة هذا الميدان من الدرس الصوتى علينا أن نقدم تعريفًا لمفهوم المصطلح الذى يحتويه . فمصطلح علم الجمال الصوتى هو المقابل العربى للمصطلح الأوروبى Phonostylistices فى الإنجليزية و Phonostylistique فى الفرنسية ، وPhonostylistik فى الألمانية . وهو فرع من علم الأسلوبية Stylistics يهتم بالجانب الصوتى والفونولوجى فى النصوص الجميلة حيث يساعد فى كشف التوظيف الصوتى لتجسيد الخيال وتحقيق الصورة، شارحًا أبعاد التكرار والتقابل والتوازى فى مستوى الأصوات المفردة ومستوى السياق الصوتى تتابعًا وتطريزًا ، معتمدًا على مصطلحات كل من علم الأصوات Phoneties والفولولوجيا Phonology (٢) .

ويمكن اعتبار هذا النوع من الدراسة علمًا قائمًا بذاته يدرس النواحى الآتية من وجهة نظر لسانية تعبيرية Linguistic & expressive .

١ – التشكيل الصوتى اللغوى والصوتى البلاغى فى النصوص بعامة ، يضاف إليها التشكيل الصوتى العروضى فى النصوص الشعرية بخاصة .

٢ – التطريز الصوتى فى الاستغراق الزمنى والوقف والابتداء والتنغيم والإيقاع.

٣ – فن إلقاء النصوص وأدائها ، وطرق عرضها ، ومهارات الإقناع الخطابى.

---

(٢) Roman Jakobson P.350 in Style in Language .

ويعد مصطلح «علم الجمال الصوتى» [٤] من المفاهيم الغامضة ، والمهجورة فى الدراسات اللسانية البحتة واللسانية الأسلوبية . وهذا المفهوم يختلف عما يجرى عليه النقاد قديمًا وحديثًا ، من تناول الجمال الصوتى بصورة انطباعية ذاتية غير دقيقة الإشارة أو التحديد ، حيث يلجأ النقاد إلى ألفاظ فضفاضة يملأون فيها ما شعروا به من تذوق وإحساس بالبناء الصوتى فى القصيدة . ويرون أن مثل هذه الأحاسيس ترجع إلى ما أسموه بالموسيقى الداخلية . وأحيانًا لا يفرقون بين ما يندرج تحت السلامة وما يندرج تحت الفصاحة اللغوية ، أى يمكثون فى المستوى الصوابى للغة ولايفرقون بينه وبين المستوى الجمالى الذى يعلو على المستوى الصوابى ، حيث يتحد فيه المحتوى بالشكل ، والمضمون بالقالب . ولا يدرسون ما يقوم به الشكل والمضمون من إبراز للفكرة وإيحاء للصورة فى ذهن المتلقى . فهو جانب يضاف إلى الجوانب العديدة التى يحتويها العمل الفنى مما يجعله ثريا فى أبعاده ، عميقا فى أفكاره ، متنوعًا وشاملاً فى صوره وأخيلته .

وأول من استخدم اصطلاح Phonostylistik هو نيقولاى تروبتسكوى N. Trubetzkoy فى كتابه: «أصول الفونولوجيا» "Grundzüge der Phonologie" [٥] الذى ظهر أول مرة فى الألمانية عام ١٩٣٦ فى مطبوعات جماعة براج اللغوية ، ثم ترجم إلى الفرنسية بعد ذلك بعشر سنوات ، ثم إلى الإنجليزية بعد ذلك بعشرين سنة أخرى . ولم يقدم تروبتسكوى دراسات جمالية صوتية بعينها ، ولكنه بيَّن أهمية هذه الناحية ووجوب تنميتها فى دراسة تسمى «الأسلوبية الصوتية» Phonostylisticcs حيث ندرس فيه بعض النواحى الجمالية فى الكلام إنتاجًا

---

(٤) فى معمل صوتيات الإسكندرية بكلية الآداب ، أى فترة الإعداد لإنشاء قسم الصوتيات فى بداية السبعينيات ، تكونت فكرة علمية عن دراسة الأصوات من وجهة نظر جمالية. وقد اقترح أستاذى المرحوم بخاطره الشافعى أن تدرس هذه الوجهة تحت عنوان : «فنون القول عند العرب». وعندما أتيح لى تغيير العنوان والمحتوى اقترحت «علم الجمال الصوتى» للأسباب التى ذكرتها فى التعريف بالعلم فى هذا البحث . وقد قمت بتدريسه فى الفترة من ١٩٨٤ إلى ١٩٨٨ ، ثم من ١٩٩٨ إلى الآن .

(٥) N.Trubetzkoy: Principles of Phonology .
ترجم إلى الانجليزية C.A.M.Baltaxe وصدر عام ١٩٦٩.

وسماعًا ونصًا . فنحن نستقبل ونفهم الأصوات الكلامية حسب نواح ثلاث:

١ – الناحية التعبيرية (مستوى التعبير) Plane of Expression

٢ – الناحية التأثيرية (مستوى القبول) Plane of Appeal

٣ – الناحية التى تتناول طريقة عرض الأصوات (مستوى الشكل)
Plane of Representation

وهذه النواحى الثلاث مرتبطة بحقيقة أن أى حدث كلامى يتطلب متكلمًا ومستمعًا وموضوعًا ، فلكل منطوق لغوى هذه الأوجه الثلاثة : إصدار المتكلم للكلام ويمثل مستوى التعبير ، واهتمام المتلقى لاستهلاك النص ويمثل مستوى القبول ، وعرض المبدع لموضوع الكلام فى سياق صوتى ويمثل مستوى التشكيل.

ويرى تروبتسكوى أن يقسم علم الجمال الصوتى إلى قسمين:

(أ) أسلوبية علم الصوتيات : وهو القسم الذى يعنى بأسلوبية التعبير Expression Stylistics of وبأسلوبية القبول Stylistics of Appeal .

(ب) أسلوبية الفونولوجيا : وهو القسم الذى يدرس بطبيعة الحال نظم الأصوات عرضا وتشكيلا مع ربطها بالنواحى التعبيرية والإيحائية والتأثيرية المرتبطة باللغة [٦] .

ولكى نستطيع أن ندرس المستوى الصوتى للنص الشعرى دراسة تشمل الغلالة الصوتية السائدة فى وحداته ، والشاملة لوحدة القصيدة العضوية والفنية والدلالية ، علينا أن نعنى بهذين القسمين من علم الجمال الصوتى.

وعند درسنا للغة الجميلة نتناول النواحى التى تعلو ، أو تختلف عن تلك النواحى العادية المحايدة التى تكمن مهمتها فقط فى إيصال الفكرة. ففى حالة اللغة الشعرية تلبس الوحدات الصوتية دلالات وإيحاءات لا توجد فى قواعد اللغة ولا فى منظومتها ، ويزداد الشعر جمالا كلما استطاع الشاعر أن يوظف هذه القدرات الشاعرة الكامنة التى يحاول العلماء والباحثون الآن أن يسبروا غورها ويتوصلوا إلى قواعد أخرى تضاف إلى قواعد اللغة غير الفنية .

(٦) المصدر نفسه .

دراسة الجمال الصوتى

تسعى الأسلوبية الصوتية إلى دراسة مواطن الجمال [٧] وطريقة تأثيرها. تلك المواطن الموجودة فى إنتاج وأداء وتمثيل الأعمال الأدبية من وجهة نظر صوتية (Phonetic & Phonologic)، ثم تقوم بعد ذلك برصدها ووصفها وتصنيفها.

ويجب هنا أن نفرق بين العمل الفنى فى ذاته باعتباره نصًا لغويًا جميلا وبين أدائه أو إلقائه أو تمثيله، أى تقديمه بصورة أكثر تعبيرًا وأكثر إبرازا لطاقة النص وإمكانياته . وعند دراسة العمل الفنى فى ذاته (النص) يجب أن نفرق بين المستوى الصوابى للغة والمستوى الجمالى، وألا نخلط بينهما – كما أشرنا من قبل – فهدف دراسة النص رصد الصياغة الأسلوبية [٨] Stylization وليس إعراب الجمل وتحليل ألفاظها حسب إمكانيات اللغة الطبيعية والعادية والتى هى بطبيعة الحال موجودة فى النظام اللغوى أو الصوتى.

والدربة فى الإدراك الجمالى وتثقيفها هى عبارة عن تثقيف الذوق وإعداده بأدوات تساعده على تمييز التفاصيل الدقيقة الموجودة فى العمل الفنى فى أى

---

(٧) أول من استخدم اصطلاح «جمال» Aesthetic بمعناه الحديث هو الفيلسوف ألكسندر باومجارتن (١٩١٤ – ١٩٦٢) حيث يحدد فلسفة الجمال بمعرفة الشىء الجميل سواء فى الطبيعة أم فى الفن من ناحية خصائصه وحالاته وأنواع الجمال فى فى إطار نظرية الجمال وقوانينها. هذا من الناحية الفلسفية، أما من الناحية السيكولوجية فيعنى علم الجمال بالتجربة الجمالية والإمتاع فيها ، وملاحظة عملية الإبداع ذاتها. والناحية السيكولوجية هى التى جعلت من ميدان الجمال علمًا دقيقًا وتجريبيًا بدءًا بالعالم فخنر Fechner (١٨٠١ – ١٨٨٧) ومن أهم ميادين هذا العلم هو الإدراك الجمالى.

(٨) De Groot: "Phonetics and Aesthetics, in B.Malmberg: Manual of Phonetics North-Holland 1970

صورة من صوره ، وفى أى حالة من حالاته . تلك التفاصيل التى تحصلها الموهبة ولا تدركها الصفة .

وهدف علم الجمال الصوتى تحصيل أو إدراك تلك الصفة أو الصفات ، فالعلم بعامة وصف وتصنيف . وسوف يؤدى بحث مواطن الجمال والإبداع الفنى فيها ووسائل تلقيها إلى أن يجعلنا قادرين على تمييز الوحدات العديدة ، والمتنوعة ، والمتسابكة فى العمل ، منفردة ومجتمعة ، ومضيفة نواحى القوة والعظمة الجمالية ، التى عن طريقها نتأثر وتشيع فينا الأحاسيس المطلوبة، والتى تخدم وترتبط بموضوع العمل الفنى ذاته. والفن رموز تعبر عن معان، فالفن اللغوى الذى يتخذ مادته من الملفوظات القولية يقوم جماليًا بوظيفتين:

١ - وظيفة اللغة العادية ، وتقوم بها الكلمات المألوفة فى الجمل المألوفة. وفى هذه الحالة تصدر المعانى من خلالها وليس منها ذاتها، أى ليس من مادتها الصوتية . فالأصوات فى اللغة غير الفنية لا تحمل معنى.

٢ - وظيفة اللغة الفنية ، وتقوم بها الكلمات أو الألفاظ (الملفوظات) عندما تكون مرصوفة ومرصوصة فى تراكيب وجمل شعرية متناغمة فى سياق مخصوص توحى إلينا بأحاسيس ومشاعر ، ونشعر بها من طريق يختلف عن طريق ما تدل عليه الكلمات والجمل، ونعنى بذلك طريقة نطق الألفاظ وأصواتها ذاتها .

وتتآزر الوظيفتان فى تقديم المعنى الشامل ، والفكرة السائدة فى العمل الفنى ، لأن غايته هى أن يعرض صورًا ويصدر أخيلة لا أن يقوم بمجرد الإشارة إلى معنى . ويمكن تلخيص ذلك فى الجملة الآتية :

Art is always concerned to present no to represent

«غاية الفن دائمًا هى أن يقدم لا أن يعلم» (٩)

وتنتهى مهمة التحليل الجمالى عندما نصل إلى وصف العناصر التى تتآزر وتتوازى وتتوازن فى الوحدة الجمالية المتكاملة التى عن طريقها ندرك ونفهم بيت القصيد. ويعتمد إدراك الوحدة الجمالية المتكاملة على العناصر اللفظية المشتقة والمصوغة من طبيعة التجربة الإنسانية ، موحية بذلك المعنى الذى تدل عليه العناصر فى الطبيعة وفى الحياة . وهذا المعنى الذى ينقل لنا التجربة يتحقق فى العمل الفنى اللفظى ذاته ، حيث تتشكل العناصر والتراكيب الجمالية من مادة الفن ذاته. فإن كانت مادة الفن هى اللغة فلسوف تتشكل الأصوات والألفاظ حسب التقاليد الفنية لكل فن ، وتتشابك ، موظفةً فى الشكل العام للبناء الفنى.

وتتم عملية استهلاك طاقة النص وفهم مغزاه من خلال إدراكنا لتلك الاستخدامات الفنية ، وإدراكنا لرموز البناء ومنظومته ، وأيضا من خلال رصد الوظائف الجمالية للأصوات وللألفاظ .

فلا يتم الفهم العميق والدقيق للفن إلا من خلال تعاليم لغته الفنية ووسائله الجمالية. وما دام وعاء الأدب ومادته هما الأصوات والألفاظ . فأى تحليل جمالى مشروع للأدب لا يتحقق إلا من خلالهما ، أى عن طريق تحليل القالب اللغوى والصوتى للعمل الأدبى.

وبالإضافة إلى ما ذكرناه ، ثمة هدف علمى يخدم علم اللغة ونظرياته (اللسانيات) فدراسة الجمال فى اللغة هى رصد إمكانيات اللغة، وفهم أسرارها ، وتوضيح بعض وسائل الترميز الصوتى الموجودة فى الاستخدام غير العادى للغة. ومظاهر الجمال الصوتى فى اللغة الجميلة نواح لم تنل حظها بعد من الدرس العلمى الموضوعى إلا فيما ندر من أبحاث .

---

(٩) Prall: Aesthetic Analysis.

ومثل هذا النوع من الدرس قد يضع أيدينا على ظواهر صوتية ولغوية وسيميولوجية ، تساعد على فهم أعمق ، واكتشاف أوسع للغتنا الجميلة ، وأيضًا للغتنا العادية التى لا تتكثف فيها هذه النواحى الفنية ، بل من المتوقع أن تدلنا على طبيعة اللغة البشرية بعامة . ويقول كبارسكى Kiparsky 1973 بشأن إسهام بعض الميادين اللغوية فى اكتشاف بعض الأسرار والمفاتيح التى تؤدى إلى معرفة كنه اللغة وطبيعتها :

«وقد يدلنا التطور الفونولوجى على التركيب الباطنى فى اللغة العادية ، مثله كمثل النمر المختبئ فى قارعة الغابة حيث تتلاشى خطوط فروته بخطوط الطبيعة حوله، وما أن يتحرك حتى يغدو واضحًا للعيان»[١٠].

ويعتقد كبارسكى Kiparsky أن مناط الصياغة الشعرية للعبارات فى صورتها اللغوية يكمن فى الجزء الكامن من المعالجة الفونولوجية ، أى أن مراعاة القواعد العروضية وما شابهها لا تتم فى البنية السطحية ، ولكنها تتم بصورة جزئية فى البنية العميقة.

ويرى ل. ك. أوبلر و ل . من L. K. Obler & L. Menn أن الدراسة اللسانية للشعر (وهى متوافرة فى الدراسة الأسلوبية) تأخذ بأيدى الدراسات اللغوية والصوتية والنقدية فى أبعاد ثلاثة :

١ – التفسير القائم على الاستنباط المنطقى من خلال الشواهد .

٢ – توضيح الصلة بين ما هو عرضى وما هو جوهرى فى الاستخدام .

٣ – إلقاء الضوء على بعض الاستخدامات الخاصة فى التراكيب اللغوية[١١].

---

(١٠) M.P. O'connör : "Un answerable the knack of tongties: The Linguistic study of verse. in Obler & Menn (eds.): Exceptional Language and Linguistics.

(١١) المصدر نفسه فى المقدمة .

الرمـزية الصـوتية

Sound Symbolism

وهى الدلالة الكامنة فى بعض أصوات اللغة Phonaesthemes وفى بعض التراكيب الصوتية Synaesthesia وفى بعض الكلمات المحاكية Onomatopoeia حيث يرتبط فيها اللفظ والمعنى ، وتدل عمليات النطق والإصدار (التلفظ) فيها على دلالة الوحدة اللغوية صوتًا كان أو كلمة .

ويستغل الشعراء وغيرهم من مصممى اللغة الجميلة أو الفنية تلك الطاقة الكامنة فى اللغة . وهذه الطاقة الصوتية/الدلالية لا تخالف المبدأ اللسانى العام أن العلاقة بين الوحدة اللغوية وأصواتها علاقة اعتباطية Arbitrary. أما فى اللغة الشعرية فكثيرًا ما يختفى هذا المبدأ حيث ينصهر الشكل مع المضمون واللفظ مع المعنى والصوت مع الدلالة .

ويجب علينا أن نفرق بين اللغة الفنية التى تهدف إلى الإمتاع الصوتى (التلفظى) والدلالى (المعانى والصور) معًا ، وبين اللغة غير الفنية التى تهدف إلى الإيصال والاتصال العادى الذى يعد فيه الشكل (اللفظ) وسيلة فقط لغاية المضمون .

ومن الأدلة على ذلك أننا نستعذب قراءة القصيدة ، ونطرب لإنشادها ونتلذذ بغنائها ، مهما تكرر ذلك . فإذا كان المضمون هو الغاية والشكل هو الوسيلة فلا حاجة بنا لترديدها والترنم بها ، كما هو الحال عند قراءة خبر فى جريدة أو مقال فى مجلة .

ولغياب هذا الفرق فى أذهان بعض اللغويين (١٢) غاب عنهم الفرق بين

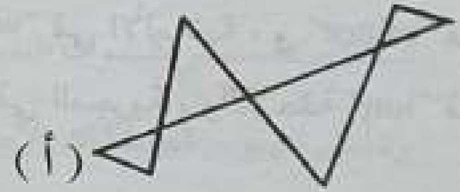
---

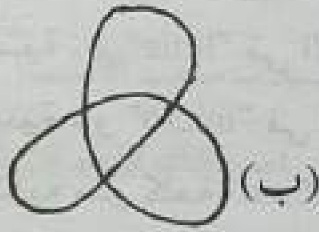
(١٢) منهم د. البدراوى زهران فى كتابه «الرمزية الصوتية» نشر دار المعارف ، ود. صالح سليم عبد القادر فى كتابه «الدلالة الصوتية فى اللغة العربية» من منشورات جامعة سبها بالجماهيرية الليبية.

مسألة نشأة اللغة ووجود بعض الحفريات المعجمية التى تظهر فى الكلمات الموحية بدلالتها صوتيًا ، وخلطوا بين النشأة الطبيعية للغة (التعبير الطبيعى الصوتى عن الانفعالات) واعتباطية العلاقة بين الكلمة ومدلولها ، وكذلك المبدأ الذى أسسه دى سوسير ، ووصف به اللغة بعامة أو اللغة غير الشعرية التى لا يظهر فيها هذا النوع من الاستثناء الذى خصت به اللغة الشعرية كما اتضح ويتضح لنا فى الصفحات القادمة.

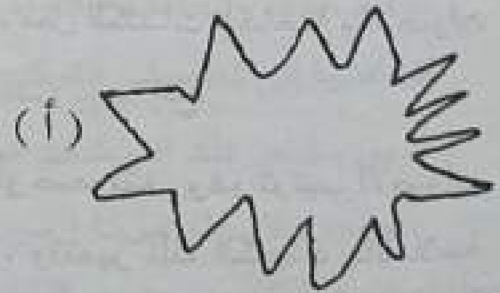
وأبسط مثال على أن لأصوات الكلمات أثرًا دلاليًا من الناحيتين النفسية والشعرية ما قام به بعض علماء النفس من تجارب إدراكية فى هذا الميدان . فقد أجرى فولفجانج كلير Wolfgang Köhler التجربة الآتية (١٣) :

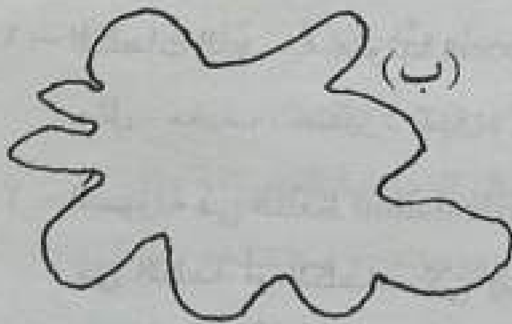
طلب من مجموعة أشخاص أن يقرنوا الشكلين الآتيين مع الكلمتين اللتين لا دلالة لهما ، taketa nalume :





ويمكنك أيها القارئ أن تتوقع النتيجة وتستطيع أن تجرى التجربة نفسها مع أصدقائك أو زملائك ، وسترى ما يؤكد ذلك الأثر. وقد عرض لمثل هذه التجربة د. إبراهيم أنيس فى كتابه «دلالة الألفاظ» للكلمتين «كريكيكى» و«أنيومونو» بإزاء الشكلين :





---

(١٣) N. Stageberg and W.L. Anderson: Sound Symbolism in Poetry.

وقد درست هذه الظاهرة فى كثير من لغات العالم ، وتبين أن هناك سمات مشتركة ، حيث تدل بعض الأصوات على دلالات معينة فى أغلب الأحوال ، فمثلاً الصائت (i) يدل على الصخر أو الحدة ، على حين أن الصائت (u) يدل على الضخامة أو الغلظ .

ففى الكلمتين الإنجليزيتين Woofer-Tweeter حيث تدل الأولى على ناقل الذبذبات العالية، والثانية على ناقل الذبذبات المنخفضة. وهذه إمكانية فى كل لغة، لا يستغلها إلا الشعراء أو مبدعو الصياغة الفنية القولية ، وأخيرًا ى عصرنا استغلت هذه الإمكانية في لغة الإعلانات .

مثـــــال :

– الميم والنون تدلان على الصغر مثل : منمنم minimal - minimum

– (i) تدل على الصغر مثل كلمة «صغير» فى العربية ، و "petite" فى الفرنسية ، و "little" فى الإنجليزية ، و "winzig" فى الألمانية ، و "minor" فى اللاتينية ، و "micro" فى اليونانية ، و "kis" فى المجرية ، واللاحقة "ion" فى الإيطالية مثل كلمة "bambion" .

ويلجأ الشاعر عند سبكه القصيدة إلى استغلال كل إمكانيات اللغة النظامية phonemic وغير النظامية phonetic ، ومنها الإيحاء الصوتى للوحدات الصوتية والمقاطع والكلمات . وثمة عدة وسائل طبيعية فى اللغة أو من رصف الشاعر وسبكه وهى :

١ – الكلمات الموحية صوتيًا Onomatopoeia ، مثل الكلمات الخاصة بالأصوات مثل : حفيف ، صفير ، نقيق ، رنّ ، رفّ ، دندن .... إلخ.

٢ – السهولة فى التلفظ Ease of Articulation أو صعوبته ، وهو ترتيب الأصوات فى الكلمة أو الكلمات كى يسهل نطقها ، وتتميز تلك الكلمات بالسلاسة Euphony . أو يصعب نطقها فتتميز تلك الكلمات بالمعاظلة Cacophony.

وتدل الكلمات السلسة على البساطة والنعومة والمرح ، أما الكلمات غير السلسة ، التى تتطلب جهدًا نطقيًا صعبًا ، فتدل على الصعوبة والضجر والقسوة والحزن .

٣ – الأصوات المفردة التى تدل بذاتها على إيحاء دلالة ما تزيد على الدلالة المعجمية أو يفرق صوت فى بداية الكلمة أو فى آخرها مثلاً بين ظلال دلالة معجمية فى مجال دلالى واحد ، مثل الفرق بين دلالة القاف والخاء فى الكلمتين: – «قضم/خضم» فكلتاهما تدل على القضم بالأسنان : قضم تدل على قضم المواد الصلبة ، وخضم تدل على قضم الأشياء اللينة الرخوة مثل الخيار.

أو بدلالة الكاف متكررة على كركرة الضحك كما فى قول المتنبى :

وكم ذا بمصر من المضحكات ... ولكنه ضحك كالبكا

أو دلالة الهاء على الهواء وهبوب الرياح كما فى قول المتنبى أيضًا :

وهبّت بجسمى هبوب الدبو ... ر مستقبلات مهب الصبا

وتأمل تصوير اصطكاك الأسنان فى القضم أو فى اصطكاك البرد فى قول البحترى :

يقضقضن عصلا فى أسنتها الردى ... كقضقضة المقرور أرعده البرد

٤ – المؤكدات الصوتية Phonetic Intensives : وهى اجتماع صوتين أو أكثر فى كلمة توحى بدلالة ما ، مثل اجتماع الميم والنون للإيحاء بالصغر فى كلمة «منمنم» ، واجتماع الراء والغين للإيحاء بالزيغ فى كلمة «روغ» أو إضافتها إلى ثعلب فى التركيب الإضافى فى «روغ ثعلب» .

ومن مظاهر تلك المؤكدات الصوتية الأفعال الرباعية المضافة مثل :

«جرجر» لإيحاء حركة الجر ، و«تعتع» ، و«زعزع» ، و«تختخ» ، و«قهقه»، و«ذبذب» ، و«ثرثر» .... إلخ .

ويطلق أيضًا على تلك المؤكدات مصطلح [الجمصوت] Phonestheme أى الوحدة الصوتية الجمالية . نحتناها من الكلمتين: الجمال + الصوت.

وقد أطلق هذا النوع «مؤكدات صوتية» لأن أصوات الكلمات فيها أو بعضها يؤكد المعنى ويزيدها إيحاء وتصويرًا لدلالته فى التراكيب الشعرية.

وتوجد المؤكدات الصوتية فى اللغات الأخرى ، ففى الإنجليزية يدل صوتا (fl) على الضوء المتحرك كما هو الحال فى الكلمات: flare, flame, flicker, flint flash. ويدل صوتا (gl) على الضوء فى الكلمات : glare, glint, gleam, glisten glow, ويدل التجمع العنقودى cluster (str) على القوة فى الكلمات : strength, strife, strenuous, structure, distract, obstruct, strident...... etc. strong, stress, ويدل هذا التجمع أيضًا على الطول والضيق (أو الامتداد) كما تدل عليهما أو على أيهما Stream, street, stretch, strop, strain, straight, strand String, ويدل اجتماع الصوتين (ap--) فى نهاية الكلمات الآتية على تلامس سطحين أو التصاقهما ... clap, slap, flap, wrap, rap, snap, strap, map .

٥ – التوازى الصوتى للصوامت أو للصوائت فى بادية الكلمات أو فى نهايتها assonance/alliteration . مثل بداية الكلمتين فى بداية البيت التالى بصوت الراء. يقول المتنبى :

راعتك رائعة البياض بمفرقى ... ولو أنها الأولى لراع الأسحم

أما التوازى الصوتى فى نهاية الكلمات فيتمثل ذلك التوازى فى السجع والقافية.

٦ – فى بعض القصائد يستغل الشاعر أصوات كلمة ليست موحية صوتيًا بذاتها فى إيحاء الدلالة التى تعيِّنها ، مثل استغلال بدر شاكر السيَّاب كلمة «مطر» فى قصيدة «أنشودة المطر» فى إيحاء قطرات المطر واصطدامها من خلال تكرارها وتكرار صوت الراء فيها . ففى أثناء نطقنا لصوت الراء الترددى trill وتردد ضربات اللسان نشعر بتردد رذاذ المطر .

مطر ...
مطر ...
مطر ...
وفى العراق جوعْ
وينثر الغلال فى موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحى تدور فى الحقول ... حولها بشرْ
مطر ...
مطر ...
مطر ...
وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموعْ
ثم اعتللنا – خوف أن نلام – بالمطر
مطر ...
مطر ...
ومنذ كنا صغارًا ، كانت السماء
تغيم فى الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام – حين يعشب الثرى – نجوعْ
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوعْ
مطر...
مطر ...
مطر ...

وهذه الأنواع الستة إمكانيات لغوية وصوتية يستغلها الشعراء فى اللغات لتجسيد الصورة المطلوب تخيلها أو استدعاؤها فى الذهن . وفى هذه الحالة يكسر الشاعر مبدأ الاعتباطية فى اللغة ، وتلغى الشعرية اعتباطية الوحدة اللغوية. وهذا مما يدل على العلاقة المتداخلة بين الشكل والمضمون ، وانصهار اللفظ والمعنى معًا ، واتحادهما داخل النص الشعرى.

أبعاد البناء الصوتى فى القصيدة

هناك مجموعة عناصر صوتية تتناغم وتنصهر فى نسق موحد مكونة هيكل القصيدة الصوتى واللغوى . ويشبه ذلك النسق مجموعة الآلات المختلفة التى تشارك معا فى عزف المقطوعة الموسيقية. ولكى نستطيع أن ندرس المحتوى الصوتى الجمالى فى النص الشعرى دراسة تحيط بالغلالة الصوتية الشاملة للقصيدة وترسم إطارها الفنى، يجب علينا أن نستغرق أبعاد البناء الصوتى فيها. ونقترح هنا سبعة أبعاد لسبر البناء الصوتى فى القصيدة وهى :-

١ – الوحدات الصوتية (الفونيمات).

٢ – السياق الصوتى للوحدات الصوتية.

٣ – الجانب اللفظى الموحى والمحاكى.

٤ – الجانب الصرفى والوحدات الصرفية.

٥ – الجانب النحوى.

٦ – الجانب البلاغى .

٧ – الجانب العروضى والقافية.

سوف نتناول كل بعد على حدة شارحين إسهامه وتوظيفه فى القصيدة . وربما لا توجد كل هذه الأبعاد مجتمعة فى قصيدة واحدة ، ولا يصوغها الشاعر بتعمد واع ، وإلا انقلبت القصيدة إلى صنعة صوتية كثيرة الزخارف اللفظية دون توظيف جميل للغرض.

١ - الوحدات الصوتية :

يوظف الشاعر الحاذق فى قوافيه أو فى ثنايا أبياته بعض الأصوات التى ترتبط بموضوع القصيدة وبصورتها الفنية ، فيعمد إلى صوت يكرره مصورًا به اللوحة والحركة المطلوبة . فمثلاً اختار أبو القاسم الشابى قافية النون الساكنة

المسبوقة بصوت لين (صائت طويل : ياء أو واو) ليدل به على الأنين المكتوم، ويعبر به عن الموقف الحزين . وعنوان هذه القصيدة «الذكرى» ص٥٣ من الديوان.

كنا كزوجي طائر ، في دوحة الحب الأمين
تتلو أناشيد المنى بين الخمائل والغصون

ويستخدم نفس القافية في قصيدة : المساء الحزين ص٥٩ من الديوان :

أظل الوجود المساء الحزين وفي كفه معزف لا يبين
وفي ثغره بسمات الشجون وفي طرفه حسرات السنين

....

ويستخدم غازي عبد الرحمن القصبي قافية النون مسبوقة ومتلوة بصوت كي يعبر عن آلام الحمى العاطفية ، واستخدام للمد الطويل قبل وبعد النون وبخاصة الياء تصوير لارتعاد جسمه وطول أنينه حيث يقول في قصيدة «الحمى» ص١٣ بالديوان :

أحس بالرعشة تعتريني
يالموت يسترسل في وتيني
وموجة الإغماء تحتويني

....

ويستخدم صوت الفاء لتصوير حفيف الشجر وتساقط أوراق الخريف وطيران الفراشات في بعض القصائد ، فيقول الشابي في قصيدته «بقايا الخريف» ص٦٣ بالديوان :

وبين الغصون التي جردتها ليالي الخريف ، القوى العسوف
وقفت ، وحولي غدير ، موات ، تمادت به غفوات الكهوف
قضت في حفافيه تلك الزهور ، فكفنها بالصقيع الخريف
سوى زهرة شقيت بالحياة ، وملبثها بالمقام المخيف
يروعها فيه قصف الرعود ، ويحزنها فيه ندب الزفيف

ويقول أحمد قنديل فى قصيدته «فراشة النادى» بديوانه : «نقر العصافير» ص١٠٤.

ميـاسـه بدلالـهـا ... بجمـالـهـا ترنو هـنـا ... وهـنـاك ... لا تتوقف

كفراشة حامت ... فحامت حولها منا القلوب .. قويها ... والأضعف

تتـزاحـم الخطـوات حيث مسيرهـا ووقـوفـهـا وجـلـوسـهـا تـتـزاحـف

....

ويستخدم أبو القاسم الشابى صوت الراء لتصوير طيران العصفور ورواحه فى قصيدته : «مناجاة عصفور» ص٩٥ بالديوان :

يـا أيـهـا الشـادى المغـرد هـا هـنـا ثـمـلا بـغـبـطـة قـلـبـه المسـرور

متـنـقـلا بين الخـمـائـل ، تـالـيـا وحى الـربـيـع السـاحـر المسحـور

غـرد ، فـفـى قـلـبـى إلـيك مـودة لـكـن مـودة طـائـر مـأسـور

....

وهذه أمثلة قليلة عشوائية أتينا بها لنشرح المقصود باستخدام الشاعر وتوظيفه للصوت المفرد (الفونيم) فى تصوير أو توكيد الصورة الشعرية وإبرازها. ولا يمكن بأى حال من الأحوال أن تكون للأصوات المفردة معان بذاتها ، ولكنها تكتسب تلك المعانى من وجودها فى السياق الذى يصبغها بلونه ، بالإضافة إلى لونها وطبيعتها النطقية والسمعية . فالعلاقة بين الرموز اللغوية أصواتًا كانت أم كلمات وبين الدلالة اللغوية علاقة اعتباطية Arbitrary .

ومع ذلك يستطيع الشاعر أن يستغل الطبيعة الكامنة فى الصوت اللغوى فى إحداث ذلك التأثير الذى ينقل الصورة إلى المتلقى .

والدليل على ذلك أننا نجد كثيرًا من الأشعار لا تستخدم بالضرورة نفس الأصوات لنفس المعانى، ولكن كثيرًا ما يختلف الأمر فقد يستخدم صوت النون أو الميم فى التعبير عن الترنم والغناء وليس عن الحزن . فالصوت إذن مادة خام يمكن تطويعها لأغراض متنوعة حسبما تأتى به قريحة الشاعر وموهبته.

ونعنى بالخصائص الطبيعية الكامنة فى الصوت تلك الصفات التى تميز بين الأصوات اللغوية حسب ملامحها النطقية والسمعية. فالأصوات الأنفية (/م/،/ن/) تختلف فى طريقة نطقها عن الأصوات غير الأنفية . والأصوات الاحتكاكية مثل الفاء تخرج من القناة الكلامية بطريقة نطق تختلف عن الأصوات الأنفية والانفجارية وغيرها . والتكرار الذى يوجد فى صوت الراء له صفة سمعية تختلف عن تلك السمة التى توجد فى هسيس السين المهموس.

ويتكرر الصوت أو الفونيم فى الشعر إما تطابقا عن طريق إيراد نفس الصوت أو الفونيم ، أو تشابها عن طريق إيراد مجموعة من الأصوات تتحد فى سمة صوتية واحدة أو أكثر من السمات الصوتية (النطقية والسمعية) أو الفونولوجية التى عن طريقها تتكون أو تصنف الأصوات إلى مجموعات صوتية متجانسة فى نظام اللغة الصوتى ، وتسمى الفصائل الطبيعية Natural Classes. فمثلاً يتحد صوت الهمزة وصوت الهاء فى مجموعة صوتية أو فصيلة طبيعية واحدة بالنسبة لسمة المخرج فهما صوتان حنجريان ، ويتحد صوت الفاء والثاء والشين فى مجموعة الأصوات الاحتكاكية.... إلخ [١٤].

٢ - السياق الصوتى للوحدات الصوتية :

يحدث تكرار الصوت أو مشابهه إيقاعا معينا يرسم به الشاعر صورة أو يساعد به فى تكوينها حيث يكون هذا التكرار فى تتابع صوتى فى البيت الواحد أو عبر الكلمات المتتالية فى الأبيات أو فى البيت. يستخدم بدر شاكر السياب صوت الراء مستخدمًا سمة التكرارية وموظفًا الترعيد والترديد فيه ليعبر عن هطول المطر وصوته ، فيقول فى قصيدته «النهر والميلاد» بديوانه :

---

(١٤) لمعرفة نظرية «الفصائل الطبيعية» و«الملامح التمييزية» انظر:

1- Jakobson & Halle : Fundamentals of Language.

2- Schane: Generative Phonology.

3- Hyman: Phonology: Theory and Practice.

بويب ......

بويب ......

أجراس برج ضاع في قرارة البحر

الماء في الجرار ، والغروب في الشجر

وتنضح الجرار أجراسًا من المطر

ففى ثلاثة أبيات (بل شطرات) نسمع ثلاثة عشر صوت راء توحى بوقع رذاذ المطر على الأجسام.

ويوظف ياسين طه حافظ صوت السين وتتابعه فى سياق يعبر عن الهمس والسكون فى «قصائد الأعراف» ص١٠١ (١٥) :

النسائم تسرى على السطح من سكون

البساتين ساهمة يستبيها هدوء المسيل

ويستخدم أبو القاسم الشابى صوت الفاء فى تعاقب يصور هبوب الرياح السريعة (الزفيفة):

يروعها فيه قصف الرعود ، ويحزنها فيه ندب الزفيف.

٣ - الجانب اللفظى الموحى والمحاكى :

تحدثنا فى الفقرتين السابقتين (٢،١) عن الأصوات وإيحاءاتها منفردة أو مسبوقة فى تتابع . وفى هذه الفقرة نتناول الألفاظ نفسها التى تحتوى مثل هذه الأصوات. فتلفظ مثل هذه الألفاظ فى تكرار أو سياق معين يوحى أو يسهم فى إيحاء الصورة المطلوبة.

ونعنى باللفظى هنا كل ما يتصل بالكلمات وبدلالاتها الثانوية التى تأتى من طريقة تلفظها (نطقها) . وهناك ألفاظ مفردة تحاكى صوتيًا بعض الأصوات

(١٥) الكبيسى : لغة الشعر العراقى المعاصر ص ١٤٧.

أو الأشياء فى الطبيعة حتى وهى منفردة معزولة عن أى سياق ، وتسمى ألفاظ المحاكاة الصوتية Onomatopia. مثل خرير الماء، حفيف الأشجار، فحيح الأفعى، قعقعة السلاح. أو قضم (عند أكل الأشياء الصلبة) وخضم (عند أكل الأشياء الرخوة أو غير اليابسة وغير الصلبة) ..... إلخ . وتوظيف مثل هذه الألفاظ سهل ميسر فى اللغة. وفى فصيلة الألفاظ – خلافًا للقاعدة العامة – يتحد اللفظ مع معناه ويصير الدال والمدلول قالبا واحدًا (١٦) .

وهنالك كلمات لا تنطبق عليها الخاصية الصوتية ، أى أنها لا تحاكى ولا حتى توحى بدلالة تصويرية عندما تكون منفردة منعزلة عن أى سياق . ولكن عندما يوظف الشاعر هذه الألفاظ فى سياق شعرى فإنه ينفث فيها تجسيدًا للصورة الشعرية ويصهر فيها مدلولها الطبيعى ومزيلا لحاجب الاعتباطية ورمزه. فقد وظف بدر شاكر السياب لفظة «مطر» وصهر فى أصواتها ما تدل عليه بوضعها فى سياق التكرار اللفظى والصوتى : لفظة «مطر» نفسها وصوت الراء فيها المتحد مع أصوات راء أخرى فى إيقاع القافية على الرغم من أنها ليست من الألفاظ المحاكية Onomatopia حيث يقول :

مطـــر .....
مطـــر .....
مطـــر ......
وفى العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر

---

(١٦) بخصوص موضوع «المحاكاة الصوتية» انظر :

د. عبد الكريم مجاهد : الدلالة اللغوية عند العرب – الأردن ١٩٨٥.

حيث يعرض فيه آراء القدماء مثل ابن جنى، وآراء المحدثين مثل د. إبراهيم أنيس ، ويلخص كثيرًا من الآراء العربية والغربية.

رحى ، تدور فى الحقول ... حولها بشر
مطــر ......
مطــر ......
مطــر ......
وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع
ثم اعتللنا - خوف أن نلام - بالمطر
مطــر ......
مطــر ......
ومنذ كنا صغارا ، كانت السماء
تغيم فى الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع
مطــر ......
مطــر ......
مطــر ......

وهذا النوع من التكرار يختلف - كما نرى - عن التكرار التوكيدى أو الحماسى الذى يظهر فى بعض القصائد مثلاً .

ولنتأمل استغلال أبى القاسم الشابى لاحتكاكية الغين والتكرار الفيزيائى الصوتى الذى فى الراء الطويلة (صوتى الراء) فى لفظة «غرّد» عندما يناجى عصفورًا :

يا أيها الشادى المغرّد ها هنا ثملا بغبطة قلبه المسرور
متنقلا بين الخمائل ، تاليا وحى الربيع الساحر المسحور

غـرّد ، فـفـى تـلـك الـسـهـول زنـابـق   تـرنـو إلـيـك بـنـاظـر مـنـظـور
غـرّد ، فـفـى قـلـبـى إلـيـك مـودة   لــكــن مــودة طــائــر مــأســور

....

فتكرار صوت الراء الواضح والبارز فى القافية أيضًا مع نطق «غرّد» بقراءة شعرية ، جعلنا نشعر بأن لفظة «غرّد» هى نفسها صوت العصفور .

٤ - الجانب الصرفى والوحدات الصرفية :

يشكل البعد الصرفى صيغًا وحشوًا (مورفيمات البناء والوحدات الصرفية) جانبًا مهما فى التشكيل الإيقاعى والشعرى بعامة من تكرار وتواز للصور . فتكرار الوزن الصرفى فى البيت أو الأبيات يحدث إيقاعًا صوتيًا يشارك فى موسيقية الشعر ، وتجسيد صوره ، لأن تكرار الصيغة نفسها يعنى تكراره نمطًا تتردد فيه وحداته الصوتية .

وتستخدم اللواصق الضميرية (تكلم ، خطاب ، غيبة) والعددية (مفرد، مثنى، جمع) والنوعية (مذكر ، مؤنث) وغيرها فى تكوين التوازى والتوازن فى البيت أو الأبيات داخل القصيدة . وقد تستغل أصوات تلك المورفيمات نفسها فى إحداث الأثر المطلوب.

ففى قصيدة «مناجاة عصفور» لأبى القاسم الشابى التى أوردنا منها الأربعة أبيات الأولى فى الصفحة السابقة نجد أنه يقفيها فى الأبيات ٢ ، ٣ ، ٤ بصيغتى اسم الفاعل واسم المفعول : (الساحر المسحور ، بناظر منظور ، طائر مأسور) مما يزيد الإيقاع موسيقية ويكثف وجهى الصورة فى وحدة لفظية ، أو يقول فى نفس القصيدة :

مـتـواحـد بـعـواطـفـى ، ومـشـاعـرى   وخـواطـرى ، وكـآبـتـى ، وسـرورى

فالكلمات : «عواطفى ، مشاعرى ، خواطرى» عبارة عن جمع تكسير اتحدت الكلمة الأولى مع الكلمة الثالثة فى صيغة «فواعل» . ويقول فى قصيدته «بقايا الخريف» :

«لقلب الفقير الحطيم ، الكسير ودمع الأيامى السفيح الذريف»

فكونت صيغة «فعيل» فى (الفقير، الحطيم، الكسير، السفيح، الذريف) مع أداة التعريف نبضات موقعة.

ونظم المتنبى قصيدة جعل قافيتها صيغة اسم الفاعل من الأفعال الثلاثة ضمنها الكلمات المفاتيح mots cles التى تشمل معانى القصيدة وأفكارها . وذلك إلى جانب الإيقاع الشعرى المنتظم والمتوازى :

أزائــر يــا خـيــال أم عــائــد	أم عــنــد مــولاك أنــنــى راقــد
لـيس كـمـا ظن ، غشـيـة عرضت	فـجـئـتـنـى فى خلالـهـا قـاصـد
عـد وأعـداهـا فـحـبـذا تـلـف	ألصـق ثـديـى بـشـديك الـنـاهـد
وجــدت فــيــه بما يشــح بــه	مـن الـشـتـيت المؤثـر الـبـارد
إذا خــيــالاتــه أطــفــن بــنــا	أضـحـكـه أنـنـى لـهـا حـامـد
لا أجـحـد الـفـضـل ربما فـعـلت	مـا لم يـكـن فـاعـلا ولا واعـد
مـا تـعـرف العين فرق بـيـنـهـما	كـل خـيـال وصـالـه نـافـد
يا طفـلـة الكف عبلة الساعد	عـلـى الـبـعير المقـلـد الـواخـد
زيدى أذى مهجتى أزدك هوى	فـأجـهـل الـنـاس عـاشـق حـاقـد
حـكـيت يـا لـيـل فـرعـهـا الـوارد	فـاحك نـواهـا لجفـنـى الـسـاهـد
طـال بـكـائـى عـلـى تـذكـرهـا	وطـلـت حـتـى كـلاكـمـا واحـد
مـا بـال هـذى الـنـجـوم حـائـرة	كـأنـهـا العُـمـى مـا لـهـا قـائـد
أو عصـبـة مـن مـلـوك نـاحـيـة	أبـو شـجـاع عـلـيـهـم واجـد
إن هـربـوا أدركـوا وإن وقـفـوا	خشـوا ذهـاب الطريف والـتـالـد
فـهـم يـرجـون عـفـو مـقـتـدر	مـبـارك الـوجـه جـائـد مـاجـد

أبلج لو عاذت الحمام به ... ما خشيت راميا ولا صائد

أو رعت الوحش وهى تذكره ... ما راعها حابل ولا طارد

تهدى له كل ساعة خبرًا ... عن جحفل تحت سيفه بائد

وموضعا فى فتن ناجية ... يحمل فى التاج هامة العاقد

يا عضدا ربه به العاضد ... وساريا يبعث القطا الهاجد

وممطر الموت والحياة معا ... وأنت لا بارق ولا راعد

نلت وما نلت من مضرة وهـ ... ـسشوذان ما نال رأيه الفاسد

يبدأ من كيده بغايته ... وإنما الحرب غاية الكائد

ماذا على من أتى يحاربكم ... فذم ما اختار لو أتى وافد

بلا سلاح سوى رجائكم ... ففاز بالنصر وانثنى راشد

يقارع الدهر من يقارعكم ... على مكان المسود والسائد

وليت يومى فناء عسكره ... ولم تكن دانيا ولا شاهد

ولم يغب غائب خليفته ... جيش أبيه وجده الصاعد

وكل خطية مثقفة ... يهزها مارد على مارد

سوافك ما يدعن فاصلة ... بين طرىء الدماء والجاسد

إذا المنايا بدت فدعوتها ... أبدل نونا بداله الحائد

إذا درى الحصن من رماه بها ... خر لها فى أساسه ساجد

ما كانت الطرم فى عجاجتها ... إلا بعيرًا أضله ناشد

تسأل أهل القلاع عن ملك ... قد مسخته نعامة شارد

تستوحش الأرض أن تقر به ... فكلها منكر له جاحد

فلا مشاد ولا مشيد حمى ... ولا مشيد أغنى ولا شائد

فاغتظ بقوم وهشوذ ما خلقوا ... إلا لغيظ العدو والحاسد

رأوك لما بلوك نابتة ... يأكلها قبل أهله الرائد

وخل زيا لمن يحققه ... ما كل دام جبينه عابد

إن كان لم يعمد الأمير لما ... لقيت منه فيمنه عامد

يقلقه الصبح لا يرى معه بشرى بفتح كأنه فاقد
والأمر لله، رب مجتهد ما خاب إلا لأنه جاهد
ومتق والسهام مرسلة يحيد عن حابض إلى صارد
فلا يبل قاتل أعاديه أقائما مال ذاك أم قاعد
ليت ثنائى الذى أصوغ فدى من صيغ فيه فإنه خالد
لويته دملجا على عضد لدولة ركنها له والد

ويقول عبد الوهاب البياتى :

ذات يوم جاءنى

يسألنى

عن الذى يموت فى الطفولة

عن الذى يولد فى الكهولة

رويت ما رأيت

رأيت ما رويت

....

وهكذا جمع الشاعر بين صورتى التناقض فى إيقاع الألفاظ التى تشابهت فى الصيغة الصرفية (الطفولة/الكهولة) أو اللاحقة الضميرية (تاء المتكلم). وذلك إلى استغلال الجانب النحوى الذى سيكون موضوع الفقرة التالية.

٥ - الجانب النحوى :

يشارك الجانب النحوى فى رسم الصورة الشعرية وفى إيقاعها وفى لون أدائها وتعبيرها. ويتحقق هذا الجانب النحوى الصوتى بوسائل خمس قد تجتمع كلها، وقد يجتمع بعضها، وقد تنفرد إحداها، وهى :

(أ) تكرار الأدوات النحوية :

فكما رأينا فى أبيات عبد الوهاب البياتى فى الفقرة السابقة (فقرة ٤) نجد أن تكرار نفس حروف الجر (عن ، فى) وأسماء الصلة (الذى ، ما) يقوم بتكوين الإيقاع الموحد ورسم التناقض ، والتعبير عن السخرية فى الجملة الواحدة. فتكرار نوع الجملة يوحد الصورة ، واختلاف الكلمات وتضادها ، أو تقابلها ، يظهر السخرية الناتجة عن التناقض أو الجمع بين النقيضين ، وهو ما يطلق عليه التوازى المتضاد .

ويمكن القول إن تكرار الأدوات النحوية هو توظيف أنواع الجمل . وهذا النوع من التكرار التوظيفى يختلف عن التكرار التوكيدى كما ذكرنا من قبل . ونورد مثلاً على التكرار التوكيدى من شعر أبى القاسم الشابى حيث يقول فى قصيدته : مناجاة عصفور :

ماذا أود من المدينة ، وهى غارقة بموار الهدم المهدور ؟
ماذا أود من المدينة ، وهى لا ترثى لصوت تفجع الموتور ؟
ماذا أود من المدينة ، وهى لا تعنو لغير الظالم الشرير ؟
ماذا أود من المدينة ، وهى مرتاد لكل دعارة وفجور ؟

(ب) الضمائر المتصلة :

قد يعمد الشاعر مثلاً إلى أن يأتى بهاء التأنيث مضافة إلى الأسماء فى قافية قصيدة يتحدث فيها عن محبوبته ، أو يتوجه بمشاعره وخيالاته نحوها مؤكدًا صورتها بتكرار ضميرها وإيقاعه. يقول المتنبى :

أوه بديل من قولتى واها لمن نأت والبديل ذكراها
أوه لمن لا أرى محاسنها وأصل واها وأوه مرآها
شامية طالما خلوت بها تبصر فى ناظرى محياها
فقبلت ناظرى تغالطنى وإنما قبلت به فاها

.... إلى آخر القصيدة :

أو يأتى الشاعر بضمير الغائب إلى الأسماء فى قافية قصيدة يمدح فيها شخصًا، كما مدح المتنبى سيف الدولة بقوله :

لا الحلم جاد به ولا بمثاله ... لولا اذكار وداعه وزياله
إن المعيد لنا المنام خياله ... كانت إعادته خيال خياله

.... إلى آخر القصيدة :

أو يأتى الشاعر بكاف المخاطبة يخاطب بها محبوبته أو يناجى طيفها الماثل فى مخيلته كما فى قصيدة الشريف الرضى :-

يا ظبية البان، ترعى فى خمائله ... ليهنك اليوم أن القلب مرعاك
الماء عندك مبذول لشاربه ... وليس يرويك إلا مدمعى الباكى
هبت لنا من رياح «الغور» رائحة ... بعد الرقاد عرفناها بريّاك
ثم انثنينا إذا ما هزنا طرب ... على الرحال، تعللنا بذكراك
سهم أصاب، وراميه بذى سلم، ... من بالعراق، لقد أبعدت مرماك
حكت لحاظك ما فى الريم من ملح ... يوم اللقاء، وكان الفضل للحاكى
كأن طرفك يوم «الجزع» يخبرنا ... بما طوى عنك من أسماء قتلاك
أنت النعيم لقلبى والعذاب له ... فما أمرك فى قلبى وأحلاك
عندى رسائل شوق لست أذكرها ... لولا الرقيب لقد بلّغتها فاك
وعد لعينيك عندى ما وفيت به ... يا قرب ما كذبت عينى عيناك
سقى منى وليالى «الخيف» ما سربت ... من الغمام وحياها وحياك
إذ يلتقى كل ذى دين وماطله ... منا، ويجتمع المشكو والشاكى
لما غدا السرب يعطو بين أرحلنا ... ما كان فيه غريم القلب إلاك
هامت بك العين لم تتبع سواك هوى ... من أعلم العين أن القلب يهواك
حتى دنا البين ما أحييت من كمد ... قتلى هواك، ولا فاديت أسراك
يا حبذا نفحة هبت بفيك لنا ... ونطفة غمست فيها ثناياك
وحبذا وقفة والركب معتقل ... على ثرى وخدت فيه مطاياك
لو كانت اللمة السوداء من عددى ... يوم الغميم، لما أفلت أشراكى

(جـ) جملة المفعول المطلق :

وقد أفردنا جملة المفعول المطلق دون سائر أنواع الجمل الأخرى فى وسيلة بعينها ، لأن المفعول المطلق مع فعله المجانس له يكونان إيقاعًا معينًا يساهم فى التعبير عن المعنى المطلوب الذى يكتسبه من سياق البيت أو القصيدة يضاف إلى التوكيد والشدة التى فى لفظ المفعول المطلق نفسه .

فمثلا يقول الجواهرى :

دور الخلائق عافها سمارها   وتقطعت أسبابها تقطيعا

(د) تكرار التنوين :

يقوم تكرار التنوين فى البيت الشعرى بوقع موسيقى يساعد على ترنم البيت وانشاده ، لا فرق بين تنوين الرفع أو الجر أو النصب. مثل قول أبى القاسم الشابى :

يهتاجنى صوت الطيور ، لأنه   متدفق بحرارة وطهور

وهذا يختلف عن التنوين الذى يكون فى كلمات متتالية ، كل كلمة منها تكون جملة بذاتها ، حذف باقى جملتها لدلالة السياق أو لعدم تكرار المبتدأ مثلا. مثل قول أبى القاسم فى بيت يسبق البيت السابق :

أنا طائر ، متغرد ، مترنم   لكن بصوت كآبتى وزفيرى

وسنتحدث عن هذا النوع من الجمل فى الجزء (هـ) التالى :

(هـ) طول الجمل :

تؤثر درجة طول الجملة فى درجة استغراقها الزمنى عند قراءة البيت أو مجموعة الأبيات . فالجملة القصيرة أقل زمنًا فى أدائها من الجملة الطويلة ، والجملة البسيطة تستغرق زمنًا أقل من الجملة المركبة . قارن - مثلاً - بين البيتين الأولين بالبيت الثالث فى قصيدة أبى القاسم الشابى «مناجاة عصفور»:

رتل على سمع الربيع نشيده ... واصدح بفيض فؤادك المسجور

وانشد أناشيد الجمال، فإنها ... روح الوجود، وسلوة المقهور

أنا طائر، متغرد، مترنم ... لكن بصوت كآبتي وزفيرى

فبساطة الجمل ساعدت على أداء البيتين الأولين أداء سريعا، أى أقل زمنًا مما لو كانت جملهما مركبة. أما البيت الثالث، فجملته الأولى مركبة من ثلاث جمل بسيطة مما أبطأ الأداء، أى استغرق زمنًا أطول مما لو كانت جملة الأولى بسيطة.

وقد تعبر بساطة الجملة وسلاستهاعن الحبور والفرح، على حين يعبر تعقيد الجمل عن الحزن والكآبة، كما نشعر بذلك فى البيت الثالث. ولاحظ أيضًا كلمة «موات» التى تجبرك بالوقوف عندها باعتبارها جملة كاملة:

وقفت، وحولى غدير، موات، تمادت به غفوات الكهوف

أما بالنسبة لكلمة مثل «الوحيد» فى البيت التالى:

فتبكى بكاء الغريب، الوحيد ... بشجو كظيم، ونوح ضعيف

فهناك قراءتان: القراءة الأولى، الوقف بعد «الوحيد» أى فى نهاية الشطر الأول من البيت. والقراءة الثانية الوقف قبل «الوحيد» وبعدها، أى عزلها فى تنغيم توكيدى.

ويختلف الكلام فى طول الجمل وتركيبها عن الكلام فى المعاظلة النحوية من ترتيب الكلمات والجمل ترتيبًا ملغزًا، أو عن المعاظلة اللفظية التى يسبب تتابع الكلمات فيها صعوبة النطق والتلفظ غير السلس (١٧).

٦ - الجانب البلاغى:

يعد الجانب البلاغى عمودًا مهما من أعمدة الشعر. فالصور البيانية وإثارة المعانى والمحسنات البديعية من أهم قوالب اللغة الشعرية، ومصدر من مصادر

(١٧) D.B.Fry: Prosodic Phenomena: of Phonetics Rhythm P. 360, Length P. 370, affective intonation 397. In Manual

الصور والأخيلة . وقد تنبه القدماء إلى ذلك فأخذوا يوسعون فنون البلاغة شرحًا وتقسيمًا وتصنيفا حتى اعتبروها هى الوسيلة لنقد الأدب وفنونه من شعر ونثر مما أدى بالشاعر والأديب أبى طاهر محمد بن حيدر البغدادى (ت ٥١٧ هـ) إلى أن يؤلف كتابا أسماه : «قانون البلاغة فى نقد النثر والشعر» وكله قائم على مذاهب البلاغة وفنونها . وخص فيه قسمًا خاصًا بنقد الشعر وتمييز البلاغة الشعرية ، ويقول محقق الكتاب :

«وقد فعل المؤلف ما فعله علماء النقد قبله من تأسيس دراساتهم النقدية على أسس بلاغية، فيجعل كتابه فى قسمين متميزين ، درس فى الأول بلاغة النثر ومذاهب الكتَّاب فيه ، وما يصطنعون فيه من وسائل التأنق والزخرفة مما تشتمل عليه مباحث البلاغة منن البيان والمعانى والبديع ...

وعلى هذا النحو من الدرس والتفصيل ، سار فى القسم الثانى من كتابه الذى أفرده لنقد الشعر وبلاغته، وقد بدأه بالحديث عما يلتمسه الشعراء فى أشعارهم من فنون البديع فعد منها أربعة وأربعين محسنًا بديعيًا ...... »[١٨] .

وقد ذكر أبو طاهر البغدادى رصف اللغة الشعرية وعيارها وأهميته فى نقد الشعر قائلاً : «والبلاغة ليست ألفاظا فقط ، ولا معانى فحسب ، بل هى ألفاظ يعبر بها عن معان، ولكن ليس كما اتفق، ولا كيفما وقع ، لأن ذلك لو جرى هذا المجرى، لكان أكثر الناس بليغًا ، إذا كان أكثرهم يؤدى عن المعانى التى يولدها بألفاظ تدل عليها ، لكنهم يخرجون عن طريق البلاغة ، ومنهاج الكتابة من وجهين ، أحدهما : أن الألفاظ مستكرهة مستوخمة ، غير مرصوفة ولا منتظمة . والثانى : أن تكون كثيرة يغنى عنها بعضها ، ويمكن أن يعبر عن المعنى الدال بأقل منها .

على أنه ذهب قوم إلى أن تكثر الألفاظ المرصوفة فى بعض المواضع داخل فى البلاغة .... »[١٩] .

---

(١٨) أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادى : قانون البلاغة ص١٥.

(١٩) المصدر نفسه ص٢٣.

ولأهمية البديع فى نظم الأشعار أضاف مصنفو كتب العروض فصولا أو ملحقات عن المواضيع البلاغية وصورها مثلما فعل التبريزى والزنجانى .

الذى يهمنا فى هذا البحث هو فن البديع حيث تقوم فيه المحسنات البديعية بمهمة التوظيف الصوتى فى البناء الشعرى ، وإيحاء المعنى عن طريق التقابل والتوازى كما سنرى فى هذا القسم .

وأنواع الوسائل البديعية كثيرة منها الجناس ، والترصيع ، والتسميط ، والتسهيم ورد العجز على الصدر ، والطباق ، والمقابلة ، والتكافؤ ، والسلب والإيجاب، والترديد ..... إلخ . وعلى ضوء الجمال الصوتى بعامة يمكن تقسيم تلك الوسائل إلى نوعين :

(أ) محسنات لفظية . (ب) محسنات الإيقاع الجملى والدلالى.

(أ) **المحسنات اللفظية :**

وتشمل الجناس والمشاكلة الصوتية بعامة ، تامة وغير تامة ، مثل : الترصيع والتكرار والتسميط والتصريع ولزوم ما لا يلزم [٢٠] .

فمثلاً بالنسبة للتجنيس يقول بلند الحيدرى :

ترمى الأكف ولا يكف
وهكذا تمضى السنون

ويقول أبو القاسم الشابى:

فجاءت بروح شقى ، شجى لقد عذبته الليالى صنوف

ويقول أيضًا :

يشابه روح الشباب الجميل إذا ما تألق بين الجنون

---

(٢٠) ذكرنا فقط «الجناس» مثالاً للمحسنات البديعية ، فهو خير مثال من الناحية الصوتية التقطيعية ، وللاستزادة ومعرفة تفاصيل باقى الأنواع انظر المصدر السابق أو أى كتاب عن فنون البلاغة أو فن البديع بخاصة.

(ب) محسنات الإيقاع الجملى والدلالى :

وتقوم محسنات الإيقاع الجملى بمهمة تقسيم الجمل والوقفات والتوازن والتوازى بينها فى البيت أو فى القصيدة ، ومن أمثلتها التسهيم ، ورد العجز على الصدر . أما محسنات الإيقاع الدلالى مثل الطباق ، والمقابلة، والتكافؤ ، والسلب، والإيجاب ، والترديد ، فتقوم بمهمة التقابل والتوازى المعنوى عن طريق التضاد بين الألفاظ والجمل وأشباهها . مثل قول الشابى فى قصيدته «بقايا الخريف»:

وكيد الضعيف لسعى القوى ، وعصف القوى بجهد الضعيف

فسرت إلى حيث تأوى أغانى الربيع ، وتذوى أمانى الخريف

ويقول فى قصيدته «جدول الحب» :

بالأمس ، قد كانت حياتى كالسماء الباسمه

واليوم ، قد أمست كأعماق الكهوف الواجمه

فنجد فى هذه الأبيات طباقًا بين ألفاظها (الكلمة وضدها) ومقابلة بين جملها . وجمع الشاعر بين الطباق والمقابلة فى نفس الأبيات.

وأما فى قوله :

يروعها فيه قصف الرعود ، ويحزنها فيه ندب الزفيف

وينتابها فى الصباح السديم ، وفى الليل حلم مريع مخيف

وترهبها غاديات الغمام ، وتؤلمها كل ريح عصوف

فنجد فى هذه الأبيات «تسهيما» و«تكافوًا» إلى جانب «الطباق» والمقابلة، أى اجتمعت فيها وتداخلت ألفاظها وجملها فى هذه الأنواع الأربعة . فقد يتداخل إيقاع الدلالة (الطباق والمقابلة مثلا) مع الإيقاع الجملى (التسهيم والتكافؤ مثلا) ولا نستطيع التفريق بينهما . فهناك طباق بين الألفاظ : يروعها/يحزنها، قصف/ ندب، الرعود/ الزفيف، الصباح/ الليل ، ترهبها/ تؤلمها. ومقابلة بين

Scanned by CamScanner

كل شطر وشطر فى كل بيت أو بين بيت وبيت . ونجد فيها تسهيما حيث يوجد فيها استواء أقسام البيت من حيث الجمل وأجزاؤها ، وتكافؤا من حيث المعنى [٢١].

ولكى نتجنب هذا التداخل التصنيفى للأشكال البلاغية ، علينا أن ندرسها فى منظومة شاملة تسبر غور النسيج اللفظى الشعرى وتستكنه جماله الصوتى الموظف لخدمة المعانى والأخيلة والصور الشعرية المختلفة.وهذه المنظومة هى دراسة «التوازى» Parallelism .

فالتوازى وسيلة نقدية لا تهتم بذلك التصنيف البلاغى الدقيق والمفصل لأنواع البديع ومصطلحاته، ولكنها تهتم بالتوزيع والتنسيق الصوتى واللفظى والإيقاعى فى الصياغة الشعرية.

وقد صاغ الساميون القدماء شعرهم على أوزان وإيقاعات متوازية ، فقد كان التوازى وسيلتهم العروضية واللغوية فى قرض الأشعار. ولذا كان جل اعتماد الشاعر لإيجاد الإيقاع الشعرى المطلوب هو أن يصوغ ويصمم سطوره الشعرية من خلال الطباق بين الألفاظ ، والمقابلة بين الجمل ، والتكرار والموازاة فى كل مستوى لغوى ممكن .

ولذلك فقد اتخذ الباحثون الأوائل فى هذا الموضوع أشعار التوراة ميدانًا خصبًا لهم [٢٢]. وقد تساعدنا هذه الدراسات فى معرفة تطور التوازى الشعرى وطبيعته، وفى إلقاء الضوء على مفهوم عمود الشعر عند العرب [٢٣].

---

(٢١) ذكرنا فقط بعض الأمثلة القليلة البارزة والشارحة، وأوردنا شواهدها من نفس القصائد التى درست فى الجوانب الصوتية الجمالية الأخرى ، وذلك لممارسة التطبيق على نفس القصائد كى يلمس تشابك وتداخل وتعدد النواحى التحليلية فى القصيدة الواحدة. وللاستزادة انظر [١٦].

(٢٢) يوجد كثير من أمثلة التوازى فى أسفار العهد القديم الشعرية مثل : سفر أشعيا ، وأيوب ، والجامعة، ونشيد الإنشاد.

(٢٣) تناولت بعض الأبحاث تطور الشعر العربى القديم ، وهناك بعض الآراء التى ترى أن الشعر العربى نشأ غير موزون بالبحور الخليلية المعروفة، وذلك فيما قبل العصر الجاهلى . انظر :

١ – عبد المجيد عابدين : نشأة الوزن فى الشعر العربى القديم ، مجلة جامعة أم درمان الإسلامية. أم درمان – السودان ١٩٦٨.

وليس من الضرورى أن تتوافر كل الوسائل البلاغية أو الشعرية فى قصيدة واحدة أو حتى بعضها . فالمهم والأساس فى النص الشعرى هو تحقيق الصورة الشعرية المطلوبة . وفى هذا المقام يقول أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادى عن ناقد سابق :

«ولم يكن يهتم (محمد بن أحمد الأردستانى) بتتبع البديع إذا حصل له عمود الشعر ، ونظام القريض ، على أنه قد كان منهم من يتعمد لتنقيح شعره ، ويتعمل لتحسين ألفاظه وتشذيبها ، وترصين مبانيه ومعانيه وتهذيبها»[٢٤].

وأول باحث فى عصرنا الحديث أعطى مفهوما عميقًا وموسعًا لهذا المفهوم من الناحية اللغوية الأسلوبية هو رومان ياكبسون. ويرى أن اللغة الشعرية تحتوى على عملية أساسية ، ألا وهى الربط بين عنصرين ربطًا اتحاديا من ناحية المقارنة ، ومن ناحية إعادة التشكيل اللغوى . وقد استخدم مبدأ التقابل الثنائى Binary Opposition الذى طبقه فى تحليل الظواهر اللغوية. ويصنف ياكبسون أنواع «التوازى» إلى قسمين :

١ – التوازى الصوتى : Phonic Parallelism .

٢ – التوازى اللغوى غير الصوتى Grammatical Parallelism ، ويضم فيه التوازى التركيبى Syntactical ، والتوازى الدلالى Semantic القائم على التقابل الترادفى والتقابل الأضدادى[٢٥].

وقد اتضح لنا من الشواهد التى سيقت والأبعاد التى عرضت مدى طاقة وإمكانيات لغتنا الجميلة صوتًا وصرفًا ونحوًا ودلالة . فيستطيع الشاعر المبدع أن يوظف كلاً من وحدة الجذور (الأصول الثلاثية للكلمات) فى العلاقات الدلالية، ووحدة الصيغ فى العلاقات الصرفية والنحوية، وتداعى المعنى وإيحائه فى

= ٢ – د. عبد الله الغذامى : الصوت القديم الجديد (دراسات فى الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث) الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٧ .

(٢٤) أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادى : قانون البلاغة – ص٨١.

(٢٥) Roman jakobson & Parallelism in Biblical Hebrew . انظر مقال : James J. Fox.

بعض الألفاظ والأصوات التى تشكلها عند تصميمه الصوتى والشعرى للقصائد، بل أيضًا الجانب العروضى والقافية فيها . ولا غرو فقد وصف العقاد اللغة العربية بأنها «لغة شاعرة» لما فيها من هذه الطاقات والإمكانيات الموسيقية والشعرية»[٢٦].

وعلى ذلك فإن «التوازى» أو منظومة الموازاة الشعرية لها من القوة التحليلية والنقدية فى سبر غور النص الشعرى بواسطة تحليل طاقة النص اللغوية والصوتية الجمالية. وقد أدركها أسلافنا ودرسوها تحت عناوين ومفاهيم مختلفة مثل :-

«البديع» ، و«عمود الشعر» ، و«الصناعة الشعرية»[٢٧].

٧ - الجانب العروضى والقافية :

على الرغم من أن هذا الجانب من أهم جوانب التفريق بين ما هو نثر وما هو شعر ، فالشعر أساسًا وشكلاً : كلام موزون مقفى [٢٨] ، فهو جانب غير لغوى

---

(٢٦) عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة – مكتبة غريب – القاهرة ١٩٦٥ .

(٢٧) أول من أطلق مصطلح «البديع» هو ابن المعتز فى كتابه الرسوم به ، ثم تلاه الجاحظ فى «البيان والتبيين» . وكان المصطلح يعنى فى بدايته وصف اللطيف من الشعر ثم انتقل إلى معنى بحث فى الأساليب التعبيرية التى أولع باستعمالها الشعراء فى عصر ابن المعتز وقبله. قال ابن المعتز : «البديع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم ، فاما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو».
واستخدم أبو هلال العسكرى مصطلح «صناعة الشعر» فى كتابه «الصناعتين» . وعنوان كتاب ابن رشيق القيروانى : «العمدة فى صناعة الشعر ونقده» وانظر ص ١٤٨ من قانون البلاغة»..
أما مصطلح «عمود الشعر» فيدل على الطريقة الموروثة عند العرب فى وزن الشعر وقافيته وأسلوبه. ولمعرفة كثير من التفاصيل انظر:
د. محمود الربداوى : المتحيز من كتب النقد العربى – مؤسسة الرسالة بيروت ١٤٠١ هـ – ١٩٨١م.

(٢٨) عندما قرر قدامه أن الشعر «قول موزون مقفى يدل على معنى» لم يقصد به التعريف الشامل لوصف الشعر، ولكنه كان يعنى الناحية الشكلية (اللغوية – العروضية) فقط ولا بأس فى ذلك على الرغم مما عابه النقاد المتأخرون عليه. فإننا لا نستطيع أن ننكر أن هذا التعريف الشكلى =

يهتم فقط بالوزن والقافية اللذين لا يسمان اللغة فى ذاتها ، ولكنهما يسمان الناحية الموسيقية الشعرية فقط .

فالقصيدة – على حد تعبير دى جروت – عبارة عن تناظر أفقى ورأسى . ويقصد بذلك عنصرى البحر والقافية [٢٩]. فالتناظر الأفقى هو تناظر التفعيلات فى البحور أو فى الأبيات ، والتناظر الرأسى هو اطراد هذه التفعيلات مع الخاتمة المقفاة والموحدة فكأنها أعمدة من التفعيلات والقافية .

إن التفعيلات الشعرية هى مجرد قوالب صوتية محضة ، بلا دلالة لغوية نصب فيها توالى الساكن والمتحرك (أو المقاطع والنبرات فى بعض اللغات) دون أية علاقة بأصوات اللغة أو صيغها الصرفية أو كلماتها من حيث الدلالة اللغوية وإشاراتها . وقد أثبتت الدراسات الإحصائية أنه لا يوجد ارتباط مطرد بين نوع البحر ومن ثم نوع التفعيلة ومعان معينة أو أفكار بذاتها . فقد نظم الشعراء قصائد الحزن والفرح والرثاء والفخر والغزل فى بحر بعينه أو بحور متكررة [٣٠].

ومع ذلك فقد يستعين الشاعر بهذه الإمكانيات الموسيقية غير اللغوية فى سبك المعانى ورصف الألفاظ ، بصورة لا تتعارض مع العروض ، أو قد تتعارض أحيانًا فى صورة ضرائر شعرية لتجسيد صورة معينة أو تحديد أداء معبر [٣١].

هو الوسيلة الوحيدة للتمييز التصنيفى بين النص الشعرى والنص غير الشعرى من ناحية الأجناس الأدبية. وعندما ندخل فى اعتبارنا أبعادًا أخرى غير شكلية مثل الصور والأخيلة ورشاقة التعبير مثلاً ، فإننا فى هذه الحالة ، لا نستطيع التفريق الحاسم بين الجنسين (الشعر والنثر) وذلك ما دعا باحثًا من الغرب مثل دى جروت أن يقرر أنه لا يوجد حد حاسم بين الشعر والنثر ، فقد توجد الصور والأخيلة ورشاقة التعبير فى النص النثرى.

(٢٩) De Groot: Phonetics and Aesthetics P. 534.

(٣٠) هناك كثير من الإحصائيات عن ارتباط البحر بالغرض الذى قيلت فيه القصيدة . أذكر على سبيل المثال رسالتى لنيل درجة الماجستير فى الآداب من جامعة الإسكندرية ١٩٧٥ وعنوانها: «اللغة فى شعر بشار بن برد» وقد بينت فيها أنه لا توجد ارتباط من الناحية الإحصائية بين نوع البحر والغرض الذى قال فيه بشار قصائده.

(٣١) تناولت بعض الكتب والأبحاث الصراع القائم بين إقامة الوزن والقافية وبين إقامة الكلمات والجمل فى النظم الشعرى ، أى الصراع بين الجانبين اللغوى والعروضى فى الصياغة الشعرية. =

أما من ناحية القافية فقد يستغلها الشاعر فى توكيد الفكرة وإبرازها وذلك بوضع الألفاظ أو الكلمات التى تحمل مفاتيح الفكرة وأبعاد الصورة فى القافية حيث تتردد وتتكرر بارزة وموظفة داخل الإيقاع العام للقصيدة (٣٢). ويقول أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادى فيما يناسب هذا المقام.

وإن شغل (الشاعر) قافية فى معنى ما، ثم اتفق له معنى يضاد الأول وكانت فى المعنى الثانى أوقع منها فى الأول، عدل إلى ما هو أحسن، وأبطل البيت، أو نقص بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ....» (٣٣).

وانظر على سبيل المثال استخدام أبى القاسم الشابى للفونيم المعبر، وللكلمات الحاملة لعناصر الفكرة فى قصيدته: «مناجاة عصفور» و«بقايا الخريف» التى أوردنا منها كثيرًا من الشواهد (٣٤).

الخاتمة:

وبعد ... فلقد تناول هذا البحث تعريفًا تمهيديًا بعلم الجمال الصوتى بحسبانه ميدانًا جديدًا لم ينل حظه من الدرس الحديث بصورة واسعة وعميقة.

= فى العربية انظر كتب ضرائر الشعر اللغوية، وكتب نقد الشعر مثل كتاب قدامه بن جعفر حيث يتناول هذه المسائل فى الأبعاد الأربعة الآتية :-

١ - ائتلاف اللفظ مع المعنى.
٢ - ائتلاف اللفظ مع الوزن.
٣ - ائتلاف المعنى مع الوزن.
٤ - ائتلاف المعنى مع القافية.

أما فى الإنجليزية، فقد تناول بعض علماء اللغة دراسة الصراع بين الصياغة اللغوية Linguistic Form وبين الصياغة العروضية Metre and Rhyme انظر كتاب G. Leec Linguistics and style.

(٣٢) نقصد بمفهوم «الإيقاع العام للقصيدة» المعنى الشامل لمصطلحى الإيقاع Rhythm والتوازى Parallelism. فيدل هذا المعنى الموسع على ما نقصده بالتوازى الصوتى الذى يشمل أبعاد الوزن والقافية والإيقاع والمشاكلة الصوتية والتقابل والتوازن الجملى، حيث تتآزر جميعًا وتشترك فى صنع عمل فنى موحد ذى كيان عضوى متناغم ومتناسق.

(٣٣) أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادى: قانون البلاغة - ص١٤٩.

(٣٤) انظر القصيدتين فى ديوانه: «أغانى الحياة» منشورات دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٥٥، ص ٥٥، ص٦٢.

وقد تناوله علماء الشعر والبلاغة والفصاحة العرب فى كتب وفصول متفرقًا. وأرجو أن يعيد هذا البحث ما درسوه فى ثوب يليق بعظمة وقوة قريحتهم وبراعة ذوقهم، وبعبقرية وعطاء اللغة العربية .

وقد عمدنا إلى الإيجاز فى كثير من الموضوعات المألوفة للقارئ ، والتى يمكن أن يرجع إليها فى كثير من الكتب والمراجع المتاحة ، وبخاصة أن الباحث لم يقدم فيها جديدًا ، مثل فنون البلاغة وأنواع البديع وما شابه ذلك .

واخترنا معظم شواهدنا من الشعر العمودى وغير العمودى ، كى نبرهن على أن طاقات العربية عظيمة، وعديدة ، حتى فى أشعارنا التى لم تحفل بثراء العروض وقوافيه وموسيقية إيقاعها . وقد تم الاختيار فى معظمه عشوائيًا دون أى انحياز لأى اتجاه أو طريقة .

ولم يتعرض البحث للجانب الإلقائى الأدائى فى قراءة الشعر وترديده ، وهو جزء متمم فى الدرس الصوتى الجمالى، فهو يحتاج من الباحث جهدًا ليس باليسير ، وسيحاول أن يكمل هذا الجانب فى بحوث تالية إن شاء الله .

★ ★ ★

المراجع والمصادر

في العربية :

١ - البغدادى ، أبو طاهر محمد بن حيدر.
قانون البلاغة فى نقد النثر والشعر
تحقيق الدكتور محسن عياض عجيل.
مؤسسة الرسالة بيروت ١٤٠١ هـ ١٩٨١م.

٢ - الحاوى، د. إبراهيم
حركة النقد الحديث والمعاصر فى الشعر العربى
مؤسسة الرسالة بيروت ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤م.

٣ - زكى، د.. أحمد كمال
شعراء السعودية المعاصرون
دار العلوم الرياض ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣ م.

٤ - السياب ، بدر شاكر
أنشودة المطر بيروت ١٩٧٠ م.

٥ - الشابى ، أبو القاسم
أغانى الحياة
منشورات دار الكتب الشرقية تونس ١٩٥٥

٦ - القصيبى د. غازى
الحمى الكتاب السعودى ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م.

٧ - قنديل، أحمد
نقر العصافير الكتاب السعودى ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.

٨ - الكبيسى، عمران خضير
لغة الشعر العراقى المعاصر
وكالة المطبوعات الكويت ١٩٨٢

٩ - المتنبى
ديوان المتنبى دار صابر بيروت

فى الإنجليزية :

1- **Carter, R. & D.Burton (eds.) (1982):**
Literary text and Language Study.
Edward Arnold London

2- Coombes, H. (1981):
Literature and Criticism
Pelican Books
3- DeGroot, A.W. (1970)
"Phonetics in its relation to aesthetics"
In: B.Malmberg: Manual of Phonetics North-Holland.
4- Fox, James. J. (1970):
Jakobson and the comparative study of parallelism
To Honor Roman Jakobson's seventieth birthday. Mouton
5- Jakboson, R. (1960):
Linguistics and Poetics
In Sebeok 1960, P. 350
6- Jakobson, Roman (1982):
Sound shape of language
Indian University PressUSA
- And Morris Halle (1980):
Fundamentals of Language
Mouton 1980
7- Perrine, L. (1956):
Sound and Sense
Harcoute, Brace and company New York
8- Prall, D.W. (1967):
Aesthetic Analysis
Thomas Crowell company New York
9- Sebeok, T.A. (1960):
Style in Language
The MIT Press USA
10- Stageberg, N. and Anderson, W.L. (1967):
Introductory Readings in Language
Holt, Rinehart and Winston NewYork
11- Stageberg & Anderson (1967):
Sound Symbolism in Poetry
In Stageberg & Anderson P. 246
12- Trubetzkoy, N. (1969):
Principles of Phonology
Translated by Christian A.M. Baltaxe
Berkeley and Los Angelos
University of California Press.

واو العطف فى عبرية العهد القديم
بين الترجمتين العربية والإنجليزية

ملخص
واو العهد القديم
بين الترجمة العربية والترجمة الإنجليزية

يتناول هذا البحث الدلالات المتعددة لواو العطف فى اللغتين العربية والعبرية ، ودلالة and فى اللغة الإنجليزية توطئة لإقامة بعض الحيل الترجمية فى إيجاد المكافئات الدلالية فى النص المصدر (نصوص العهد القديم) التى تقابل نظيرها فى النصف الهدف (المترجم إلى اللغة العربية أو اللغة الإنجليزية).

وقد تم هذا التناول من خلال الدرس التقابلى بين طبيعة اللغات السامية ممثلة فى العربية والعبرية – مع قلة اختلافهما – وطبيعة اللغات الأوروبية ممثلة فى اللغة الإنجليزية ، وأيضا من خلال لسانيات النص والخطاب حيث توضح دلالة الواو الإشارية deictic والتعاقبية sequential والإحالية anaphoric والربطية والترابطية cohesive . وضرب البحث مثلا بالإصحاح الأول من سفر التكوين فى أصله العبرى وترجماته العربية والإنجليزية .

ومهد البحث لموضوعه بنبذة عن تقنية الترجمة واشكالية ترجمة الواو العبرية ، وعرض للنظريتين :

(أ) الترجمة التواصلية

(ب) الترجمة الدلالية .

وبين أهمية الترجمة الدلالية فى الحرص على الوحدات اللغوية الوظيفية ، وبخاصة الأدوار التى تدل على علاقات دلالية ونصية مثل أدوات العطف.

فـالواو تتسـم بالتـوازن والدينـامية حـيث تبـرز الوظيفة الخطـابية discoursal والمرجعية للواو فى نسيج النصوص الذى يحتوى على بعدين :

١ – طبيعة النص اللغوية والدلالية .

٢ – التقليد الثقافى للنص المصدر .

يتلخص عمل كل مترجم فى عملية التداول الدلالى بين النص المصدر الذى ترجم منه والنص الهدف الذى ترجم إليه . وتتلخص تقنية الترجمة فى تلك العملية التى تعنى باكتشاف العلاقات اللسانية بين النشاط اللغوى والسياق الثقافى للنصوص التى يهدف المترجم إلى ترجمتها .

ويقوم الدرس الترجمى منذ العقد السادس من القرن العشرين على أسس لسانية من الناحيتين : الشكلية والدلالية . وسادت نظريتان تبشران بعهد جديد فى الترجمة ونظرياتها ، هما :

- نظرية الترجمة التواصلية Communicative theory of translation :

تعنى بالسمات الشكلية وتحويلها من النص المصدر إلى مكافئات شكلية تتسم بها اللغة فى النص الهدف ، كى تحقق الأثر المطلوب فى النص المصدر على قارئ اللغة التى ترجم إليها .

- نظرية الترجمة الدلالية Meaning based theory of translation :

تعنى بتحويل البنى النحوية والدلالية للنص المصدر إلى مكافئات لها فى النص الهدف ، مع مراعاة المعنى السياقى الشامل .[1]

وبعد أن جاء بيتر نيومارك Peter Newmark بهاتين النظرتين، مازال جل اهتمام المترجمين الأكاديميين الوصول من خلالهما إلى صيغ ثابتة من المكافئات Equivalence بين لغتين أو أكثر .

وقد تكلم – من قبل – نيدا Nida عن تناوله لقضايا ترجمة الكتاب المقدس عن نوعين من المكافئات : المكافئ الشكلى والمكافئ الدينامى ..

يهتم المكافئ الشكلى بإيجاد التقابل المكافئ شكلاً ومضموناً بين النص

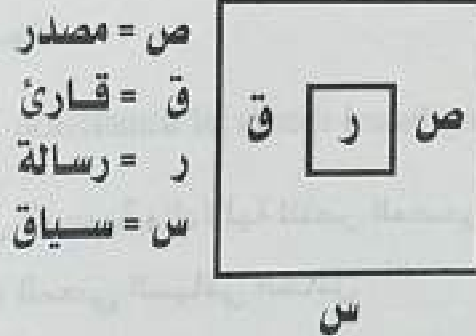
---

(١) نيومارك ص ص ٨١–١١٢ ، Hatim & Mason (Passim).

المصدر والنص الهدف . ويهتم المكافئ الدينامى بإيجاد التقابل المكافئ للأثر الموجود فى النص المصدر على القارئ .[٢]

ولذلك اهتم نيدا ومن لف لفه بالتقاط الصور ورسم المصورات للحياة البدوية الموجودة فى الشرق الأوسط وبيئاتها . وظهرت بعض تلك الرسوم المصورات فى بعض المعاجم الخاصة بمفردات الكتاب المقدس فى الإنجليزية مثلا .[٣]

ولأنه لا يوجد تطابق تام بين لغتين فى تصنيف الرموز ، واستعمال الوحدات ، ونظم العبارات والجمل ، فلا يستطيع المترجم أن يقدم نموذجاً مكافئاً للنص الأصلى بتمام تفاصيله وسماته ، إلا إذا استعان بتحليل لعملية التواصل فى النص من خلال التراكيب والأدوات النحوية ومن إطار التصميم اللغوى الفصائلى والعرقى Ethnolinguistic design of communication أى يجمع المترجم بين النظريتين التواصلية والدلالية ، كما هو مبين فى الشكل الآتى:[٤]



أى أن لغة النص المطلوب ترجمته من لغته الأصلية (النص المصدر Source text) ويرمز له ص (اختصاراً لكلمة «مصدر») له مضمون ، أى معان تدل عليها رموزه اللغوية وهو الرسالة التى يحملها النص ويرمز لها ر (اختصاراً لكلمة «رسالة») . وحين يتلقى ابن اللغة تلك الرسالة قارئًا النص بلغته ، يرمز له ق (اختصارًا لكلمة «قارئ») . هذا وعند القراءة يدور ابن اللغة فى فلك السياق

(٢) Nida pp 16 - 19 "
(٣) Bryant(ed) : The New Compact Bible Dictionary
(٤) Nida p. 14 "

العام الذى يشمل النص من ثقافة وعادات لغوية وقوالب تركيبية وبلاغية، ويرمز لها بالرمز س (اختصاراً لكلمة «سياق»).

ومن أهم الواجبات التى تفرضها ترجمة الكتاب المقدس هو أن نعيد بناء العملية التواصلية من خلال الدلائل اللغوية السياقية فى النصوص المكتوبة.

أى يتعامل المترجم مع ما يطلق عليه «التفسير» Exegesis [٥] وهو ما يقابل الترجمة الدلالية التى تعنى بتركيب النص وأدواته ومعانيها. وألا يتعامل مع ما يطلق عليه الهرمونيطيقا Hermeunetics فالهرمونيطيقا تعنى «بتأويل» Interpretation النص من خلال وثاقته بعالم اليوم وليس بثقافة نصوص الكتاب المقدس. [٦] وهذا التناول التأويلى يقابل الترجمة التواصلية.

وما يقصده نيدا بكلمة «التفسير» استعانة المترجم بمصادر ومراجع تتناول تفاسير أسفار الكتاب المقدس، ومعاجم تخص لغة السفر، وكتب تعرض لتاريخ المنطقة التى صدر منها السفر وثقافتها، وغير ذلك من مناطق تعينه فى تشريح النص وإعادة بنائه، حيث يجابه المترجم غير المنتمى للمكان ولغاته صعوبات عند محاولة بنائه نصًا مكافئًا.

أما المترجم الذى ينتمى لثقافة تتشابه مع ثقافات الكتاب المقدس فيجابه صعوبات أقل من نظيره، وبخاصة عندما ينشأ فى لغة تنتمى إلى نفس الفصيلة اللغوية التى تنتمى إليها لغة السفر.

ويبنى هذا البحث نظرته على الناحية الديناميية الدلالية فى النص بحسبانه الوحدة الشكلية الكبرى والسياق الشامل للوحدات اللغوية وعناصرها، ممثلة فى ترجمة واو العطف العبرية فى العهد القديم إلى اللغتين العربية والإنجليزية، مما يؤدى إلى جلاء بعض القيم الأسلوبية والنصية المتشابهة

---

(٥) Nida p. 16 "

(٦) المصدر نفسه

والمختلفة بين اللغات الثلاث . وقد تسهم معطيات هذا البحث فى ميدانى الدرس التقابلى والمقارن بعامة وتقنية الترجمة الموازية بخاصة .

وما دام البحث يهتم بالوظيفة النصية لواو العطف ، علينا أن نحدد دلالتها أو معانيها المختلفة التى بها ترتبط أجزاء النص وعناصره ووحداته . ويقدم ميدان علم النص التقابلى Contrastive Textology معطيات مفيدة فى ميدان الترجمة من خلال منهجين : التحليل التقابلى وتحليل الخطاب ، حيث نقابل بين لغتين وأيضًا بين ثقافتين من خلال دراسة الفروق المختلفة ، وبخاصة فى الخطاب السردى Narrative discorse المتصل ، ونحاول الكشف عن التنوع الأسلوبى والمقامى داخل اللغة الواحدة ، ومشابهته بتحول الشفرة (صوغ النص الهدف target text) فى نطاق لغتين .[٧]

فعلى المترجم أن ينمى مهاراته فى أن يقيم التقابل البنائى بين اللغتين ، ليس من ناحية الاختلاف الأسلوبى فحسب ، بل أيضًا من ناحية الإستراتيجيات البلاغية التى تقوم بها كل لغة .[٨]

بين العبرية والعربية :

ثمة دلالات عديدة فى استعمال واو العطف فى عبرية العهد القديم . أحصاها هوليداى Holliday فى ثلاثين معنى تشمل مطلق الجمع ، وفى إفادة معان لأدوات أخرى مثل الضدية والسببية والتعاقبية والغاية ، وفى الدخول على الجملة الاسمية حالاً وصفة ، والاسم معيةً ومفعولاً معه ، والفعل مضارعا منصوبا ، والدلالة على الاستئناف ، والفصل والوصل البلاغيين . وتبين الصفحات الآتية دلالاتها :[٩]

---

(٧) Hartman pp. 1 - 20

(٨) المصدر نفسه

(٩) Holliday 48 - 5

: form: mostly וְ, but a) וּ before ב, מ, & פ, & before cons. w. simple *shewa*; b) וָ immediately before tone-syl.: וָבָ֫יְתָה; c) וַ, וֶ, וָ (*wŏ*) before cons. w. corresponding *ḥaṭef*: וַאֲנִי; d) וִ before יְ: וִיהִי; e) וַ w. *dageš* forte & וָ before א in impf. consec.; — 1. **and**, connecting 2 words or phrases: *'ereṣ wᵉšāmayim*; oft. in hendiadys: *šālôm wāšeqeṭ* complete peace 1C 22_9; — 2. connecting 3 or more words, standing either a) before every word but the first: *yayin wᵉqayiṣ wᵉšemen* Je 40_{10}, or b) only before the last: *bammiqneh*

bakkesef ûbazzāhāb Gn 13_2; the 3rd-5th words have *wᵉ* 2K 23_5; — 3. intensifying: **also, even**: *ûbᵉmôtām* and in ... too 2S 1_{23}; — 4. inclusive: **with, and in addition**: *ûmaṣṣôt* Ex 12_8; — 5. explanatory: **and indeed**: *ûbᵉ'appᵉkem* Am 4_{10}; **namely** *wᵉdeber* 1C 21_{12}; — 6. *wᵉ* > **or** in conditional & interr. clauses: *ûbᵉ'ištô* or his wife Gn 26_{11}; — 7. in repetition of a word, *wᵉ* expresses variety: *'eben wā'eben* various weights Pr 20_{10}; — 8. after *kᵉ* 'as,' *wᵉ* = **so**: *ûšᵉmû'â ṭôbâ* so is good news Pr 25_{25}; — 9.

w^e ... *w^e* both ... and Nu 9_{14}; — 10. connecting 2 or more clauses: *w^{e}hû' gār* Ju 19_{16}; — 11. a circumstantial clause introduced by *w^e* becomes like a relative clause: ***w^{e}hēm*** and they = who Gn 14_{13}, *ûš^{e}māh* and her name = whose name Gn 16_1; — 12. in older Heb. a 2nd clause introduced by *w^e* adds accompanying circumstances, supplementary comments, &c.: ***w^{e}nā'āl*** and in doing so closed ... Ju 3_{23}; — 13. connecting impvs. & jussives: Ju 19_6; — 14. connecting comparisons & parallelisms: Jb 5_7; — 15. w. antitheses, *w^e* = but: *w^e'et-b^{e}rîtî* but my covenant Gn 17_{21}; — 16. a series of clauses w. *w^e* may express alternatives: **whether ... or** Ex 21_{16}; — 17. introducing clauses of conditions or circumstances: *w^{e}hî' yôšebet* while she sat Ju 13_9; — 18. taking up the subj. of a main clause preceded by a clause of circumstance: *w^{e}hî' šāl^{e}ḥâ* then she sent Gn 38_{25}; — 19. similarly *w^e* can be translated by a great variety of conjunctions: *w^e'ānōkî* since I Gn 15_2, *w^{e}šāw'* because Ps 60_{13} &c.; — 20. introducing an asseveration: *w^e'attem 'ēday* Is 43_{12}; — 21. after a command, question, or denial, *w^e* before a juss. or coh. expresses subordination: *w^e'ēd^e'â* so that I may know Gn 42_{34}; — 22. likewise, following an impv. or juss., w. *w^e* + impv.: *wehyēh* so that you are Gn 12_2; — 23. introducing an apodosis after a conditional clause: *w^{e}yāl^{e}dû* then ... Gn 31_8; — 24. similarly when the conditional clause is a 'casus

pendens': *w^enikr^etâ* Gn 17_{14}; — 25. introducing the verb after word of time: *bayyôm haššᵉlîšî wayyiššā'* Gn 22_{4}; — 26. introducing deductions & qns. (oral style): *wᵉhāšîbû* so repent! Ez 18_{32}; *wᵉ'ayyô* and where is he? Ex 2_{20}; — 27. as **impf. consec.**, vocalized *wa* in expressing the progression of the action: *wayyifga'* ... *wayyālen* ... *wayyaḥᵃlôm* Gn 28_{11}. oft. = **(and)** then, also after word of time (*F* 25). Even at beginning of books (Ez Ru Est); as expr. of deduction: *wattᵉsîtēnî* so that you ... Jb 2_{3}; — 28. in the '**pf. consec.**' *wᵉ* + pf. after impf. or impv., juss.: *'ᵃhappēš ûlᵉqaḥtîm* Am 9_{3}; *lēk wᵉ'āmartâ* 2S 7_{5}; — 29. other usages before pf.: a) iterative *'ēd ya'ᵃleh wᵉhišqâ* Gn 2_{6}; b) **Aram.** for impf. consec. Ec 9_{14-16}; c) archival 2K 18_{3ff} 23_{4-15}; — 30. *wᵉ* includes the negation of *lô'* (Ps 121_{4}) and *'al* (38_{2}).

وتشترك اللغة العربية مع اللغة العبرية فى تلك المعانى . بل تشترك اللغات السامية فى الاستعمالات الثلاثين المذكورة أعلاه .

وما يهمنا فى هذا البحث دلالتا الفصل والوصل ، حيث تقوم الواو بالسبك النصى Textual cohesion والحبك الخطابى Discoursal coherence وتتميز بالملامح الآتية :

الإحالة	anaphora
الإشارة	deixis
التعاقب	sequence
التقسيم	series
الإضافة	addition
الربط	conjunction
التنسيق (النسق)	coordination

وتعتمد علاقات الترابط النصى بين الجمل على الوسائل الترابطية المختلفة التى تقوم بدلالة الإشارة المرجعية إلى الجمل الأخرى . ومن تلك الوسائل الأدوات التى تربط بين ما يقال وما قيل أو ما يذكر وما ذكر قبلا ، أو ما حدث قبلا بما حدث بعد ذلك ، أى أدوات العطف وبخاصة الواو فى العربية وعبرية العهد القديم .

وقد أثبت هذا الوصف براون و يول Brown & Yule بقولهما :

«أن أول شىء يشكل نسيج النص وتماسكه هو ترابط أجزائه ووحداته حيث تعود كل وحدة إلى الأخرى وترجع كل فقرة إلى سابقتها ، حيث لا يمكن تفسير إحداهما إلا بالرجوع إلى الأخرى سابقة أو لاحقة . وثمة أدوات تقوم بتلك المهمة أهمها أدوات العطف» (١٠).

وتتشابه اللغة العربية العبرية فى كثير من السمات التى تتسم بها العائلة

---

(١٠) Brown & Yule pp 190 - 1

السامية ، بل وتزيد العربية باحتفاظها بكل خصائص اللغة السامية الأم التى فقدت فى العبرية وفى غيرها من اللغات السامية الأخرى . فبالى جانب واو العطف الرابطة التى تصل المفردات والجمل فى كل اللغات السامية[11] ، توجد فى العربية أيضًا الفاء وثم .

وفى هذا الصدد يقول أحد أبناء العربية الذين عنوا بالبحث فى أسرارها :

«لا نغالى حين نقرر أن اللغة العربية هى لغة الوصل ، ففيها من أدوات الربط ما لا نكاد نراها فى غيرها ، كالواو ، والفاء ، وثم ، وغيرها ، وقد اشتركت فى هذا إلى حد ما كل اللغات السامية التى لا تكاد تبدأ جملة من جملها بغير واو العطف ، فالوصل من خصائص اللغة السامية ، ولا نكاد نراه فى اللغات الأوربية .

ويكفى أن يقوم المرء بترجمة قطعة من اللغة العربية إلى اللغة الإنجليزية ترجمة صحيحة حتي ندرك أنه لابد من تجاهل واوات العطف الكثيرة فى الكلام العربى ، فإذا كانت الترجمة من الإنجليزية إلى العربية وجد المترجم أنه من الضرورى أن يمد ترجمته بعدد من أدوات الربط التى يتطلبها الأسلوب العربى».[12]

وتتفق دلالات واو العطف العربية مع نظيرتها العبرية فى أن النحاة يعدون الواو أصل حروف العطف فلها عدة دلالات منها[13] :

١ – مطلق الجمع .

٢ – تكون بمعنى باء الجر نحو : أنت أعلم ومالك .

٣ – واو المعية :

---

(١١) زعيمه ص : ١٨٤

(١٢) لاشين ص : ٦٨

(١٣) مغنى اللبيب ص : ٣١ – ٣٦

(أ) تكون بمعنى «مع» تفيد المعية نصاً مع العطف ، نحو كل جندى وسلاحه . فيلى الواو اسم مرفوع معطوف على المبتدأ ، والخبر محذوف وجوبا يقدر بكلمة تدل على المصاحبة مثل «مقترنان أو متلازمان» . فإن لم تدل الواو على المعية نصًا كان حذف الخبر جائزاً ، نحو : كل رجل وولده .

(ب) تفيد أن حدوث ما بعدها مصاحب لحدوث ما قبلها ، وتدخل على الفعل المضارع فينصب بأن مضمرة وجوبا بعد الواو ، نحو :

لا تنه عن خلق وتأتى مثله عار عليك - إذا فعلت - عظيم

ج - تذكر قبل اسم يعرب مفعولا معه ، نحو : سرت والنهر .

٤ - واو الحال ، نحو : قدمت الطالبة اعتذارها وهى تبكى .

٥ - واو رب ، نحو :

وليل كموج البحر أرخى سدوله علىّ بأنواع الهموم ليبتلى

٦ - واو الاعتراض ، نحو : احترم - ورعاك الله - والديك .

٧ - الواو الاستئنافية : تأتى فى أول جملة مستقلة المعنى عن الجملة التى قبلها.

٨ - واو اللصوق : الواو التى تلتصق بالجملة الواقعة نعتا لربطها بالمنعوت كقوله تعالى : ﴿ وعسى أن تكرهوا شيًا وهو خير لكم﴾ (البقرة :٢١٦).

٩ - الواو التى يقول عنها بعض النحاة إنها زائدة ، لا تفيد معنى وبقاؤها كسقوطها ، وتأتى غالباً بعد «إلا» نحو : «ما من عالم إلا وله هدف» ، وبعد «إذا» .... ومن غير الغالب قول الشاعر :

لقد رفقتك فى المجالس كلها فإذا وأنت تعين من يبغينى

ونحو : كل عام وأنتم بخير ، ونحو : ربنا ولك الحمد .

ويرى البحث أنها مرتبطة بالأداة التى ترتبط معها أو تقوم برفع أمن

اللبس، كما هو الحال فى الرد على سؤال بنفي ودعاء مثل : «لا .. عافاك الله» . لرفع اللبس يقال : «لا وعافاك الله» أو «لا .. شكرًا» ←——— «لا وشكرًا» .

يضاف إلى ذلك وظائف أخرى قد تأتى بها البحوث النحوية التى تعنى بالعطف والربط .

بين العبرية والإنجليزية

يرى شبيزر Speiser أن الاختلافات بين عبرية العهد القديم والإنجليزية الحديثة ليست فقط زمنية ، بل لغوية وثقافية أيضا . ولا يقتصر عمل المترجم فى هذا السياق على نقل النص إلى لغة أخرى فحسب ولكن عليه أن ينقل حضارته أيضًا [١٤] .

ففى كل لغة يتم تجزيء التجربة البشرية فى كل مجتمع إلى عدد من الكلمات اعتباطى الاصطلاح ، حيث تختلف عدد الأجزاء ومن ثم الكلمات المقابلة لها فى كل لغة حسب خبرة مجتمعاتها فى بيئتها الطبيعية والثقافية . ونضرب مثلا على ذلك بالكلمات التى تدل على الألوان أو درجات القرابة فى كل لغة .

وأيضا تختلف الفصائل اللغوية فى تصنيفها للكلمات Word classes ، مثل التقسيم الثلاثى عند نحاة العربية : اسم وفعل وحرف بإزاء التقسيم الثمانى عند نحاة اللغات الأوربية : اسم وعلم وضمير وصفة وظرف وحرف وأداة وتعجب ، وفى المقولات Grammatical Categories مثل مقولة البناء للمجهول بين العربية والإنجليزية ، وفى نظم الكلمات وتركيبها فى جمل Arragement of words ، حيث تتميز اللغات السامية بوجود نوعين من الجمل : اسمية وفعلية ، بينما لا تسمح اللغات الأوربية بصدارة الفعل فى الجمل التقريرية . [١٥]

أما بخصوص واو العطف العبرية التى يكثر ورودها وشيوعها فى نصوص العهد القديم ، فمن الأفضل للمترجم من اللغة العبرية القديمة أن ينقل الفقرة ذات

(١٤) Speiser Lxvi, Lxx

(١٥) المصدر نفسه

الجمل الصغرى المتعاطفة إلى نفس تركيبها النحوى ، ولا ينقلها إلى جملة كبرى تتعالق فيها الجمل الصغرى فى تركيب معقد .

ولا ينصح نيدا Nida بترجمة أدوات الربط التى تبدأ بها الجمل اليونانية دلاليا . فعلى حين نجد ذلك دلالة على جودة الأسلوب فيها ، لا نجده مقبولا فى اللغة الإنجليزية . ويرى أن الأمر يزداد سوءاً عندما نترجم تلك الأدوات فى لغة تتميز بالتعاطف بين الجمل البسيطة Paratactic strure . (١٦)

وهذا التقابل بين عبرية العهد القديم والإنجليزية هو نفسه بين العربية والإنجليزية . أو إن شئت بين اللغات السامية واللغات الأوربية بعامة مع اختلاف يسير بين لغات كل أسرة .

ويبين د. محمد عنانى ترجمة الجمل الإنجليزية التى بها أدوات الوصل من حروف عطف أو عبارات استكمال إلى العربية بقوله :

«ومثل هذه الجمل التى ترتبط بحروف العطف أيسر فى التقسيم بالعربية»

ويضرب لذلك مثلا عند ترجمة فقرة إخبارية باللغة الإنجليزية إلى العربية . (١٧) ثم يقول :

«وتبرز هذه القضية بصفة خاصة عند ترجمة الفصحى التراثية التى تفتقر إلى التحميل الذى هو سر الجمل المركبة» (١٨) .

(ندعو القارئ إلى مقارنة الترجمتين المختلفتين باللغة الإنجليزية لنص عربى تراثى فى معجم البلدان عنانى : فن الترجمة : ٨١ ، ٨٢) .

ثم يوضح د. محمد عنانى بعد ذلك الاختلاف فى ترجمتين بالإنجليزية للآية ٨٢ من سورة الكهف : إحداهما قام بها بكتول والأخرى قام بها يوسف على:

---

(١٦) Nida p. 25

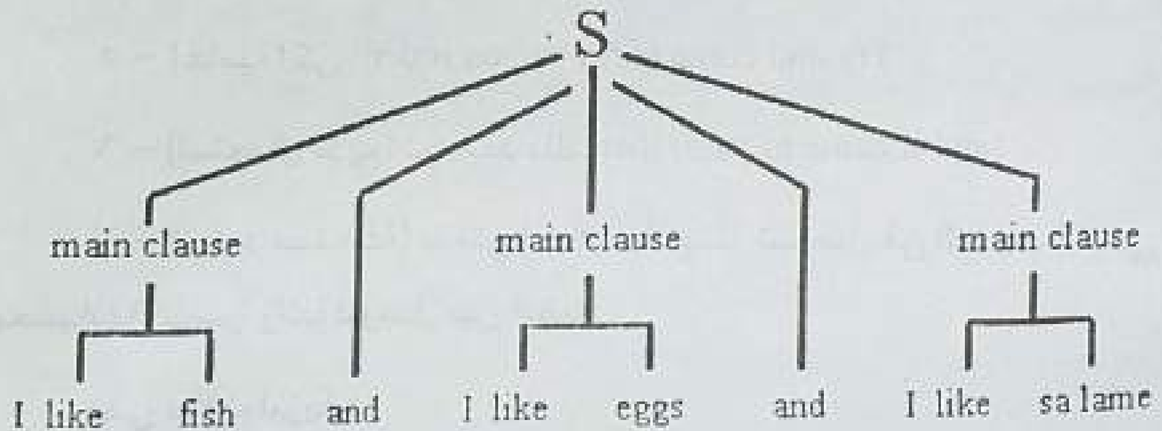
(١٧) عنانى ص : ٨١

(١٨) المصدر نفسه

«إن أول اختلاف هنا عن ترجمة (بكتول) هو نزوع يوسف على إلى تقسيم العبارات إلى جمل مستقلة محاكاة للعربية، وفى حدود مقتضيات النحو الإنجليزى ، مستخدماً فى ذلك علامات الإنجليزية القديمة جميعًا (بل والحديثة) لإضفاء مسحة من اختلاف النبرة . وهو لذلك يحذف واو العطف التى تبدأ بها كل جملة عربية تقريباً ، فلا يستخدمها إلا مرة واحدة فى عطف فعلين داخل الجملة الواحدة ﴿يبلغا أشدهما ويستخرجا كنزهما﴾ على حين يستخدمها بكتول ست مرات فى بداية كل جملة تقريبًا» .[١٩]

فى اللغة الإنجليزية تقوم أدوات الربط Conjunctions [٢٠] بالربط بين جملتين ، ولكن علينا أن نفرق بين تلك الأدوات التى تعطف عطف نسق Coordinate وبين تلك التى تدرج الجملتين فى جملة مركبة Subordinate . [٢١]

فى حالة الجمل المتعاطفة عطف نسق يبدو التحليل بسيطا كما هو مبين فى التفريغ الآتى :[٢٢]

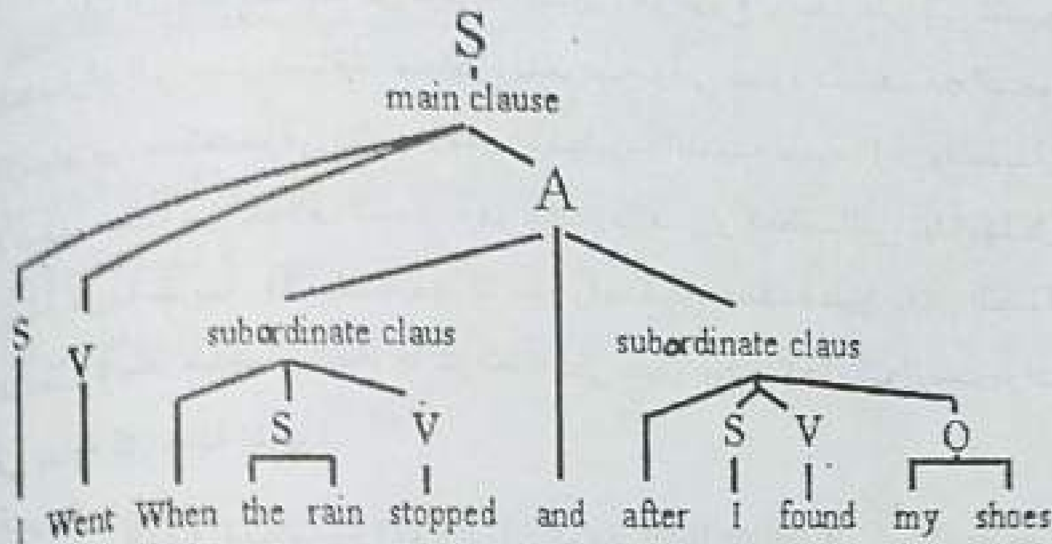


وفى حالة الجمل المركبة يبدو التحليل متداخلاً متدرجاً كما هو مبين فى التفريغ الآتى :[٢٣]

(١٩) عنانى ص : ٨٨

(٢٠) Crystal : Encyclopedia of Englich ... p 227

(٢١) المصدر نفسه



١ – أيضا ، بالإضافة إلى ، فضلا عن ذلك ، كما .

٢ – زد على ذلك ، جمع .

٣ – النتيجة والسبب مثل : He told her and she wept

٤ – الضدية والاستدلال (but) vegetable oil is digestable and mineral oil s not.

٥ – (عامية) كى : Try and come today to, on order

٦ – (استعمال قديم) ثم ، بعد ذلك (and it came to pass) then

٧ – (لم تعد مستعملة) بمعنى إذا if ، وأحيانا تستعمل فى الحديث العامى بحسبانها عنصرا زائدا للوصل بين الجمل .

وهى بالإنجليزية :

1- also, in addition, moreover, as well as.
2 - Plus, added to.
3 - As a conseqence of result, e.g he told her and she wept.
4 - In contrast, but, e.g. vegetable oil is digestable and mineral oil is not.
5 - {colloq.) to. in order to, e.g try and come today .
6 - (Archais) if. And is some times used colloquially as superfluous element connecting clauses in conversation.

الجوامع المشتركة بين اللغات :

وجدنا قاسما مشتركا بين كثرة ورود واو العطف أو الربط فى النصوص فى التراثية فى العربية والعبرية من ناحية ، ومن ناحية أخرى فى لغة الحديث اليومى الإنجليزية .[٢٤] ويعود ذلك الاشتراك فى الاتصال الشفاهى . فقد كان العرب والعبرانيون أقواما يعيشون فى البادية يتناقلون الأقوال شفاهة .

ويوضح د. عنانى هذه السمة فى النصوص التراثية .

«إن امتزاج (القول) بأسلوب السرد يكاد يكون كاملاً ، ولذلك فهو يجسد طريقة فى القول الشفاهى لا طريقة فى الكتابة . وما الكتابة هنا إلا تسجيل للأقوال ، ومن ثم فالإيقاع متند مثل إيقاع الكلام الشفاهى الذى قلت إنه يعكس حركة الفكر الحى المرتبطة بحركة الحياة فى البادية . ومن ثم فالعبارات مستقلة ومتوازية ، ولا رابط إلا منطق الأحداث وتسلسلها» .[٢٥]

والحديث اليومى قول شفاهى يستخدم الجمل القصيرة البادئة بأداة الوصل الأساسية ، مثل واو العطف فى العربية والعبرية ، و and فى اللغة الإنجليزية. والحديث التالى يوضح كثرة استعمال and فى الربط بين الجمل [٢٦] :

---

(١) المصدر نفسه

(٢) Webster' S New World Dictionary

(٣) Crystal : Encyclopedia of English ... p. 214

(٤) عنانى ص ٩٠

(٥) Crystal : Encyclopedia of English ... p. 227

Find the sentence

As this a trancript of speech, there are no capital letters. Major pauses are shown by - , and units of rhythm by/. (After D.Crystal & D. Davy, 1975)

We had our breakfast in the kitchen/and then we sort of did what we liked/ and er ready go aut/we usually went out quite soon after that/erm the Childre were lways up/at the crack of dawn/ with the farmer/-and they went in the milking sheds/and hin feed the pigs/and all this/ you know/we didn't see the children/-and er then we used to go out/we had super weather/ - absolutely super/and so we went to a beach/ usually for er but by about - o'clock it we were hot and we had to come off the beach/ so we'd generally go for a tea soi/just in case supper was delayed you know/ and then we'd, get back/and the children would go straight back on to the farm/and have ponies/their own children had ponies/ and they'd up come and put them on the ponies' backs/and er. and the milking it was milking time/and really we were committed to getting back for milking time/and really we were committed to getting back for milking time/and really we were committed to getting back for milking tim ... And then we used to go out .

وفى كثرة ورود and (واو العطف) فى الكلام التلقائى يقول هاتش Hatch:

«عادة ما يصدر الكلام الذى لم يعد قبلا جملة جملة وعبارة عبارة . ويدل مجرد التعاقب على الصلة بين الجمل ، ويدل تسلسل الأحداث على الربط بينها . وعندما يروى الناس الوقائع والأحداث يربطون بين الجمل بكلمة And (واو العطف) التى تكثر فى هذا المقام كثرة بالغة ،ليدلوا بها على الربط والانتقال بين الجمل وأحداثها.» (٢٧)

ويضرب شمرلنج Schmerling بعض الأمثلة عند حديثة عن الربط غير المتوازى فى اللغة الإنجليزية تبين دلالة التعاقب الزمنى Temporal نحو :

I left the door open and the cat got in

(٢٧) Schmerling p. 226

وتأمل استعمال العامية المصرية للواو التى تشير إلى النتيجة والربط بينها وبين الأحداث السابقة فى الجملة الآتية:

«وآدى إنت عملت الواجب!»

ومما سبق تتبين لنا وظيفة الواو فى سبك النص، وترابط وحبك الوصل والتوازى بين الجمل وعناصرها . ولذا نجد أن المترجم من العبرية إلى الإنجليزية حرص على النسق العطفى العبرى من خلال استعمالات الواو وإبراز دلالاتها فى استخدامه لأداة العطف الإنجليزية and بين المفردات والجمل حتى لو بدأ بها الجملة كما هو واضح فى ترجمة أكسفورد فى آخر ملحق الترجمات فى هذا البحث.

وفى الترجمة إلى العربية استخدمت «الفاء وثم» فى الترجمة (٣) (كتاب الحياة) لأنها ترجمة اتصالية (وصفها مترجمو النص بالترجمة التفسيرية)، وفى الترجمة (٤) استعملت «أما والفاء» (انظر السطر ٣٠).

★ ★ ★

الأصـــل العبـــرى
وتـرجمات الإصحاح الأول
مـن سـفـر الـتـكـويـن
بـالعربية والإنجليزية

1 בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים אֵת הַשָּׁמַיִם וְאֵת הָאָרֶץ׃ 2 וְהָאָרֶץ
הָיְתָה תֹהוּ וָבֹהוּ וְחֹשֶׁךְ עַל־פְּנֵי תְהוֹם וְרוּחַ אֱלֹהִים מְרַחֶפֶת עַל־פְּנֵי
3 4 הַמָּיִם׃ 3 וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי אוֹר וַיְהִי־אוֹר׃ 4 וַיַּרְא אֱלֹהִים אֶת־
5 הָאוֹר כִּי־טוֹב וַיַּבְדֵּל אֱלֹהִים בֵּין הָאוֹר וּבֵין הַחֹשֶׁךְ׃ 5 וַיִּקְרָא
אֱלֹהִים ׀ לָאוֹר יוֹם וְלַחֹשֶׁךְ קָרָא לָיְלָה וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־בֹקֶר יוֹם
6 אֶחָד׃ פ 6 וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי רָקִיעַ בְּתוֹךְ הַמָּיִם וִיהִי מַבְדִּיל
7 בֵּין מַיִם לָמָיִם׃ 7 וַיַּעַשׂ אֱלֹהִים אֶת־הָרָקִיעַ וַיַּבְדֵּל בֵּין הַמַּיִם אֲשֶׁר
8 מִתַּחַת לָרָקִיעַ וּבֵין הַמַּיִם אֲשֶׁר מֵעַל לָרָקִיעַ וַיְהִי־כֵן׃ 8 וַיִּקְרָא
אֱלֹהִים לָרָקִיעַ שָׁמָיִם וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־בֹקֶר יוֹם שֵׁנִי׃ פ
9 וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יִקָּווּ הַמַּיִם מִתַּחַת הַשָּׁמַיִם אֶל־מָקוֹם אֶחָד וְתֵרָאֶה
10 הַיַּבָּשָׁה וַיְהִי־כֵן׃ 10 וַיִּקְרָא אֱלֹהִים ׀ לַיַּבָּשָׁה אֶרֶץ וּלְמִקְוֵה הַמַּיִם
11 קָרָא יַמִּים וַיַּרְא אֱלֹהִים כִּי־טוֹב׃ 11 וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים תַּדְשֵׁא הָאָרֶץ
דֶּשֶׁא עֵשֶׂב מַזְרִיעַ זֶרַע עֵץ פְּרִי עֹשֶׂה פְּרִי לְמִינוֹ אֲשֶׁר זַרְעוֹ־בוֹ
12 עַל־הָאָרֶץ וַיְהִי־כֵן׃ 12 וַתּוֹצֵא הָאָרֶץ דֶּשֶׁא עֵשֶׂב מַזְרִיעַ זֶרַע לְמִינֵהוּ
13 וְעֵץ עֹשֶׂה־פְּרִי אֲשֶׁר זַרְעוֹ־בוֹ לְמִינֵהוּ וַיַּרְא אֱלֹהִים כִּי־טוֹב׃ 13 וַיְהִי־
14 עֶרֶב וַיְהִי־בֹקֶר יוֹם שְׁלִישִׁי׃ פ 14 וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי מְאֹרֹת
בִּרְקִיעַ הַשָּׁמַיִם לְהַבְדִּיל בֵּין הַיּוֹם וּבֵין הַלָּיְלָה וְהָיוּ לְאֹתֹת וּלְמוֹעֲדִים
15 וּלְיָמִים וְשָׁנִים׃ 15 וְהָיוּ לִמְאוֹרֹת בִּרְקִיעַ הַשָּׁמַיִם לְהָאִיר עַל־הָאָרֶץ
16 וַיְהִי־כֵן׃ 16 וַיַּעַשׂ אֱלֹהִים אֶת־שְׁנֵי הַמְּאֹרֹת הַגְּדֹלִים אֶת־הַמָּאוֹר

Cp 1 [1]Mm 1. [2]Mm 2. [3]Mm 3. [4]Mm 3139. [5]Mp sub loco. [6]Mm 4. [7]Jer 4,23, cf Mp sub loco. [8]Hi 38,19. [9]2 Ch 24,20. [10]Mm 5. [11]Mm 6. [12]Mm 3105. [13]חד לחסר Hi 28,3. [14]Mm 200. [15]Mm 7. [16]Mm 1431. [17]Mm 2773. [18]Mm 3700. [19]Mm 736. [20]חד ליבשה Ps 66,6. [21]Mm 722. [22]Mm 2645. [23]Qoh 6,3.

Cp 1,1 Orig *Βρησιθ* vel *Βαρησηθ* (*-σεθ*), Samar *bārēšit* || 6 [a] huc tr 7[b–b] cf 𝔊 et 9.11.15.20.24.30 || 7 [a–a] cf 6 [a]; ins וירא אלהים כי־טוב cf 4.10.12.18.21.31 et 8 (𝔊) || 9 [a] 𝔊 *συναγωγήν*, l מִקְוֶה cf 10 מקוה המים || [b] 𝔊 *καὶ συνήχθη τὸ ὕδωρ τὸ ὑποκάτω τοῦ οὐρανοῦ εἰς τὰς συναγωγὰς αὐτῶν καὶ ὤφθη ἡ ξηρά* = וַיִּקָּווּ הַמַּיִם מִתַּחַת הַשָּׁמַיִם אֶל־מִקְוֵיהֶם וַתֵּרָא הַיַּבָּשָׁה || 11 [a–a] 𝔊𝔙 cj עשׂב c דשׁא || [b] l c pc Mss 𝔐𝔊𝔖𝔗J𝔙 וְעֵץ cf 12 || [c] prb dl cf 12.

הַגָּדֹל לְמֶמְשֶׁלֶת הַיּוֹם וְאֶת־הַמָּאוֹר הַקָּטֹן לְמֶמְשֶׁלֶת הַלַּיְלָה וְאֵת
הַכּוֹכָבִים׃ 17 וַיִּתֵּן אֹתָם אֱלֹהִים בִּרְקִיעַ הַשָּׁמָיִם לְהָאִיר עַל־הָאָרֶץ׃ 17
וְלִמְשֹׁל בַּיּוֹם וּבַלַּיְלָה וּֽלֲהַבְדִּיל בֵּין הָאוֹר וּבֵין הַחֹשֶׁךְ וַיַּרְא אֱלֹהִים 18
כִּי־טוֹב׃ 19 וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־בֹקֶר יוֹם רְבִיעִי׃ פ 20 וַיֹּאמֶר 19 20
אֱלֹהִים יִשְׁרְצוּ הַמַּיִם שֶׁרֶץ נֶפֶשׁ חַיָּה וְעוֹף יְעוֹפֵף עַל־הָאָרֶץ עַל־פְּנֵי
רְקִיעַ הַשָּׁמָיִם׃ 21 וַיִּבְרָא אֱלֹהִים אֶת־הַתַּנִּינִם הַגְּדֹלִים וְאֵת כָּל־נֶפֶשׁ 21
הַחַיָּה ׀ הָרֹמֶשֶׂת אֲשֶׁר שָׁרְצוּ הַמַּיִם לְמִינֵהֶם וְאֵת כָּל־עוֹף כָּנָף לְמִינֵהוּ
וַיַּרְא אֱלֹהִים כִּי־טוֹב׃ 22 וַיְבָרֶךְ אֹתָם אֱלֹהִים לֵאמֹר פְּרוּ וּרְבוּ 22
וּמִלְאוּ אֶת־הַמַּיִם בַּיַּמִּים וְהָעוֹף יִרֶב בָּאָרֶץ׃ 23 וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־בֹקֶר 23
יוֹם חֲמִישִׁי׃ פ 24 וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים תּוֹצֵא הָאָרֶץ נֶפֶשׁ חַיָּה לְמִינָהּ 24
בְּהֵמָה וָרֶמֶשׂ וְחַיְתוֹ־אֶרֶץ לְמִינָהּ וַיְהִי־כֵן׃ 25 וַיַּעַשׂ אֱלֹהִים אֶת־חַיַּת 25
הָאָרֶץ לְמִינָהּ וְאֶת־הַבְּהֵמָה לְמִינָהּ וְאֵת כָּל־רֶמֶשׂ הָאֲדָמָה לְמִינֵהוּ
וַיַּרְא אֱלֹהִים כִּי־טוֹב׃ 26 וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים נַעֲשֶׂה אָדָם בְּצַלְמֵנוּ 26
כִּדְמוּתֵנוּ וְיִרְדּוּ בִדְגַת הַיָּם וּבְעוֹף הַשָּׁמַיִם וּבַבְּהֵמָה וּבְכָל־הָאָרֶץ
וּבְכָל־הָרֶמֶשׂ הָרֹמֵשׂ עַל־הָאָרֶץ׃ 27 וַיִּבְרָא אֱלֹהִים ׀ אֶת־הָאָדָם 27
בְּצַלְמוֹ בְּצֶלֶם אֱלֹהִים בָּרָא אֹתוֹ זָכָר וּנְקֵבָה בָּרָא אֹתָם׃ 28 וַיְבָרֶךְ 28
אֹתָם אֱלֹהִים וַיֹּאמֶר לָהֶם אֱלֹהִים פְּרוּ וּרְבוּ וּמִלְאוּ אֶת־הָאָרֶץ וְכִבְשֻׁהָ
וּרְדוּ בִּדְגַת הַיָּם וּבְעוֹף הַשָּׁמַיִם וּבְכָל־חַיָּה הָרֹמֶשֶׂת עַל־הָאָרֶץ׃
29 וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים הִנֵּה נָתַתִּי לָכֶם אֶת־כָּל־עֵשֶׂב ׀ זֹרֵעַ זֶרַע אֲשֶׁר עַל־ 29
פְּנֵי כָל־הָאָרֶץ וְאֶת־כָּל־הָעֵץ אֲשֶׁר־בּוֹ פְרִי־עֵץ זֹרֵעַ זָרַע לָכֶם יִהְיֶה
לְאָכְלָה׃ 30 וּֽלְכָל־חַיַּת הָאָרֶץ וּלְכָל־עוֹף הַשָּׁמַיִם וּלְכֹל ׀ רוֹמֵשׂ 30
עַל־הָאָרֶץ אֲשֶׁר־בּוֹ נֶפֶשׁ חַיָּה אֶת־כָּל־יֶרֶק עֵשֶׂב לְאָכְלָה וַיְהִי־כֵן׃
31 וַיַּרְא אֱלֹהִים אֶת־כָּל־אֲשֶׁר עָשָׂה וְהִנֵּה־טוֹב מְאֹד וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־ 31
בֹקֶר יוֹם הַשִּׁשִּׁי׃

[16] Mm 3428. [17] Mm 2309. [18] Mm 714. [19] Mm 5. [20] Mm 7. [21] וחד וישרצו Ex 1,7. [22] Mm 686. [23] Mm 8. [24] Mp sub loco. [25] Mm 720. [26] Mm 726. [27] Mm 1431. [28] Mm 9. [29] Mm 2343. [30] Mm 10. [31] Mm 11. [32] Lv 23,40. Cp 2 [1] Mm 13.

20 [a] 𝔊 + καὶ ἐγένετο οὕτως, ins ויהי־כן cf 6[a] ‖ 21 [a] 𝔐 נהם– cf 𝔊𝔙; l frt נֵהֶם– cf 4,4[a] ‖ 26 [a] 𝔐 'כו cf 𝔊𝔙 ‖ [b] 𝔖 + ḥjwt', ins חַיַּת ‖ 27 [a] > 𝔊[a], frt dl ‖ 28 [a] 𝔊 + καὶ πάντων τῶν κτηνῶν καὶ πάσης τῆς γῆς; 𝔖 + wbb'jr', ins ובבהמה cf 26 ‖ [b] 𝔐 החיה ‖ 30 [a] nonn Mss 𝔊 ואת; prb pr נָתַתִּי cf 9,3.

(١) ترجمة سعديا الفيومى

١ – أول ما خلق الله السموات والأرض .

٢ – والأرض كانت غمرة ومستبحرة وظلام على وجه الغمر وريح الله تهب على وجه الماء .

٣ – وشاء الله أن يكون نور فكان نور .

٤ – فلما علم الله أن النور جيد فصل الله بين النور وبين الظلام .

٥ – وسمى الله أوقات النور نهارا وأوقات الظلام سماها ليلا ولما مضى من الليل والنهار يوم واحد .

٦ – شاء الله أن يكون جلد فى وسط الماء ويكون فاصلا بين مائين .

٧ – فصنع الله الجلد وفصل بين الماء الذى من دونه وبين الماء الذى من فوقه فكان كذاك .

٨ – وسمى الله الجلد سماء ولما مضى من الليل والنهار يوم ثان .

٩ – شاء الله أن تجتمع الأمياء من تحت السماء إلى موضع واحد ويظهر اليابس فكان كذاك .

١٠ – فسمى الله اليابس أرضاً وملاس الماء سماها بحارا فعلم الله أن ذلك جيد .

١١– وشاء الله أن تكلأ الأرض كلأ وعشبا ذا حب وشجرا ذا ثمر مخرج ثمرا لأصنافه ما غرسه منه على الأرض وكان كذاك .

١٢– وأخرجت الأرض كلأ وعشبا ذا حب لأصنافه وشجرا مخرج ثمر ما غرسه منه لأصنافه فعلم الله أن ذلك جيد .

١٣– ولما مضى من الليل والنهار يوم ثالث .

١٤- شاء الله أن تكون أنوار فى جلد السماء وتفرز بين النهار والليل فيكونان آيات وأوقاتا وأياما وسنين .

١٥- وتكون الأنوار فى جلد السماء لتضىء على الأرض فكان كذاك.

١٦- فصنع الله النيرين العظيمين النير الأكبر للإضاءة فى النهار والنيّر الأصغر للإضاءة فى الليل والكواكب .

١٧- وجعلهم الله فى جلد السماء ليضوءوا على الأرض .

١٨- وللإضاءة فى النهار وفى الليل والتفرّد بين النور والظلام فعلم الله أن ذلك جيد .

١٩- ولما مضى من الليل والنهار يوم رابع .

٢٠- شاء الله أن يسعى من الماء ساع ذو نفس حية وطائر يطير على الأرض قبالة جلد السماء .

٢١- فخلق الله التنانين العظام وسائر النفوس الحية الدابة التى سعت من الماء لأصنافها وكل طائر ذى جناح لأصنافها فعلم الله أن ذلك جيد .

٢٢- وبارك الله فيهم وقال لهم حكما أثمروا وأكثروا وعمّوا الماء فى البحار والطائر يكثر فى الأرض .

٢٣- ولما مضى من الليل والنهار يوم خامس .

٢٤- شاء الله أن تخرج نفسا حية لأصنافها بهائم ودبيبا ووحش الأرض لأصنافه وكان كذاك .

٢٥- وصنع الله وحش الأرض لأصنافه والبهائم لأصنافها وسائر دبيب الأرض لأصنافه فعلم الله أن ذلك جيّد .

٢٦- وقال الله نصنع إنسانا بصورتنا كشبهنا مسلطا يستولون على سمك البحر وطائر السماء والبهائم وجميع الأرض وسائر الدبيب الداب عليها .

٢٧- فخلق الله آدم بصورته شريفة مسلطا خلقه ذكرا وأنثى خلقهما .

٢٨- وبارك فيهما الله وقال لهما أثمروا وأكثروا وعمّوا الأرض واملكوها واستولوا على سمك البحر وطائر السماء وسائر الحيوان الداب على الأرض .

٢٩- وقال الله هو ذا قد أعطيتكم كل عشب ذى حب الذى على وجه جميع الأرض وكل شجر فيه ثمر ذو حب يكون لكم طعاما .

٣٠- ولجميع وحش الأرض وجميع طائر السماء وسائر ما دب الأرض الذى فيه نفس حية إلى أن جميع خضر العشب مأكلا فكان كذاك .

٣١- ولمّا علم الله أن جميع ما صنعه جيّد جدا ولما مضى من الليل والنهار يوم سادس .

١ فِي ٱلْبَدْءِ خَلَقَ ٱللهُ ٱلسَّمٰوَاتِ وَٱلْأَرْضَ. ٢ وَكَانَتِ ٱلْأَرْضُ خَرِبَةً وَخَالِيَةً وَعَلَى وَجْهِ ١
ٱلْغَمْرِ ظُلْمَةٌ وَرُوحُ ٱللهِ يَرِفُّ عَلَى وَجْهِ ٱلْمِيَاهِ. ٣ وَقَالَ ٱللهُ لِيَكُنْ نُورٌ فَكَانَ نُورٌ. ٤ وَرَأَى ٢
ٱللهُ ٱلنُّورَ أَنَّهُ حَسَنٌ. وَفَصَلَ ٱللهُ بَيْنَ ٱلنُّورِ وَٱلظُّلْمَةِ. ٥ وَدَعَا ٱللهُ ٱلنُّورَ نَهَارًا وَٱلظُّلْمَةُ ٥
دَعَاهَا لَيْلًا. وَكَانَ مَسَاءٌ وَكَانَ صَبَاحٌ يَوْمًا وَاحِدًا

٦ وَقَالَ ٱللهُ لِيَكُنْ جَلَدٌ فِي وَسَطِ ٱلْمِيَاهِ. وَلْيَكُنْ فَاصِلًا بَيْنَ مِيَاهٍ وَمِيَاهٍ. ٧ فَعَمِلَ ٱللهُ ٦
ٱلْجَلَدَ وَفَصَلَ بَيْنَ ٱلْمِيَاهِ ٱلَّتِي تَحْتَ ٱلْجَلَدِ وَٱلْمِيَاهِ ٱلَّتِي فَوْقَ ٱلْجَلَدِ. وَكَانَ كَذٰلِكَ. ٨ وَدَعَا ٨
ٱللهُ ٱلْجَلَدَ سَمَاءً. وَكَانَ مَسَاءٌ وَكَانَ صَبَاحٌ يَوْمًا ثَانِيًا

٩ وَقَالَ ٱللهُ لِتَجْتَمِعِ ٱلْمِيَاهُ تَحْتَ ٱلسَّمَاءِ إِلَى مَكَانٍ وَاحِدٍ وَلْتَظْهَرِ ٱلْيَابِسَةُ. وَكَانَ ٩
كَذٰلِكَ. ١٠ وَدَعَا ٱللهُ ٱلْيَابِسَةَ أَرْضًا. وَمُجْتَمَعُ ٱلْمِيَاهِ دَعَاهُ بِحَارًا. وَرَأَى ٱللهُ ذٰلِكَ أَنَّهُ ١٠
حَسَنٌ. ١١ وَقَالَ ٱللهُ لِتُنْبِتِ ٱلْأَرْضُ عُشْبًا وَبَقْلًا يُبْزِرُ بِزْرًا وَشَجَرًا ذَا ثَمَرٍ يَعْمَلُ ثَمَرًا كَجِنْسِهِ ١١
بِزْرُهُ فِيهِ عَلَى ٱلْأَرْضِ. وَكَانَ كَذٰلِكَ. ١٢ فَأَخْرَجَتِ ٱلْأَرْضُ عُشْبًا وَبَقْلًا يُبْزِرُ بِزْرًا كَجِنْسِهِ ١٢
وَشَجَرًا يَعْمَلُ ثَمَرًا بِزْرُهُ فِيهِ كَجِنْسِهِ. وَرَأَى ٱللهُ ذٰلِكَ أَنَّهُ حَسَنٌ. ١٣ وَكَانَ مَسَاءٌ وَكَانَ صَبَاحٌ ١٣
يَوْمًا ثَالِثًا

١٤ وَقَالَ ٱللهُ لِتَكُنْ أَنْوَارٌ فِي جَلَدِ ٱلسَّمَاءِ لِتَفْصِلَ بَيْنَ ٱلنَّهَارِ وَٱللَّيْلِ. وَتَكُونَ لِآيَاتٍ ١٤
وَأَوْقَاتٍ وَأَيَّامٍ وَسِنِينٍ. ١٥ وَتَكُونَ أَنْوَارًا فِي جَلَدِ ٱلسَّمَاءِ لِتُنِيرَ عَلَى ٱلْأَرْضِ. وَكَانَ ١٥
كَذٰلِكَ. ١٦ فَعَمِلَ ٱللهُ ٱلنُّورَيْنِ ٱلْعَظِيمَيْنِ. ٱلنُّورَ ٱلْأَكْبَرَ لِحُكْمِ ٱلنَّهَارِ وَٱلنُّورَ ٱلْأَصْغَرَ ١٦
٢

١٧ لِحُكْمِ ٱللَّيْلِ. وَٱلنُّجُومَ. ١٧ وَجَعَلَهَا ٱللهُ فِي جَلَدِ ٱلسَّمَاءِ لِتُنِيرَ عَلَى ٱلْأَرْضِ ١٨ وَلِتَحْكُمَ عَلَى ٱلنَّهَارِ
١٩ وَٱللَّيْلِ وَلِتَفْصِلَ بَيْنَ ٱلنُّورِ وَٱلظُّلْمَةِ. وَرَأَى ٱللهُ ذٰلِكَ أَنَّهُ حَسَنٌ. ١٩ وَكَانَ مَسَاءٌ وَكَانَ
صَبَاحٌ يَوْمًا رَابِعًا

٢٠ ٢٠ وَقَالَ ٱللهُ لِتَفِضِ ٱلْمِيَاهُ زَحَّافَاتٍ ذَاتَ نَفْسٍ حَيَّةٍ وَلْيَطِرْ طَيْرٌ فَوْقَ ٱلْأَرْضِ عَلَى
٢١ وَجْهِ جَلَدِ ٱلسَّمَاءِ. ٢١ فَخَلَقَ ٱللهُ ٱلتَّنَانِينَ ٱلْعِظَامَ وَكُلَّ ذَوَاتِ ٱلْأَنْفُسِ ٱلْحَيَّةِ ٱلدَّبَّابَةِ ٱلَّتِي
فَاضَتْ بِهَا ٱلْمِيَاهُ كَأَجْنَاسِهَا وَكُلَّ طَائِرٍ ذِي جَنَاحٍ كَجِنْسِهِ. وَرَأَى ٱللهُ ذٰلِكَ أَنَّهُ حَسَنٌ.
٢٢ ٢٢ وَبَارَكَهَا ٱللهُ قَائِلًا أَنْمِي وَٱكْثُرِي وَٱمْلَإِي ٱلْمِيَاهَ فِي ٱلْبِحَارِ. وَلْيَكْثُرِ ٱلطَّيْرُ عَلَى ٱلْأَرْضِ.
٢٣ ٢٣ وَكَانَ مَسَاءٌ وَكَانَ صَبَاحٌ يَوْمًا خَامِسًا

٢٤ ٢٤ وَقَالَ ٱللهُ لِتُخْرِجِ ٱلْأَرْضُ ذَوَاتِ أَنْفُسٍ حَيَّةٍ كَجِنْسِهَا. بَهَائِمَ وَدَبَّابَاتٍ وَوُحُوشَ
٢٥ أَرْضٍ كَأَجْنَاسِهَا. وَكَانَ كَذٰلِكَ. ٢٥ فَعَمِلَ ٱللهُ وُحُوشَ ٱلْأَرْضِ كَأَجْنَاسِهَا وَٱلْبَهَائِمَ
٢٦ كَأَجْنَاسِهَا وَجَمِيعَ دَبَّابَاتِ ٱلْأَرْضِ كَأَجْنَاسِهَا. وَرَأَى ٱللهُ ذٰلِكَ أَنَّهُ حَسَنٌ. ٢٦ وَقَالَ
ٱللهُ نَعْمَلُ ٱلْإِنْسَانَ عَلَى صُورَتِنَا كَشَبَهِنَا. فَيَتَسَلَّطُونَ عَلَى سَمَكِ ٱلْبَحْرِ وَعَلَى طَيْرِ ٱلسَّمَاءِ
٢٧ وَعَلَى ٱلْبَهَائِمِ وَعَلَى كُلِّ ٱلْأَرْضِ وَعَلَى جَمِيعِ ٱلدَّبَّابَاتِ ٱلَّتِي تَدِبُّ عَلَى ٱلْأَرْضِ. ٢٧ فَخَلَقَ
٢٨ ٱللهُ ٱلْإِنْسَانَ عَلَى صُورَتِهِ. عَلَى صُورَةِ ٱللهِ خَلَقَهُ. ذَكَرًا وَأُنْثَى خَلَقَهُمْ. ٢٨ وَبَارَكَهُمُ ٱللهُ
وَقَالَ لَهُمُ أَنْمُوا وَٱكْثُرُوا وَٱمْلَأُوا ٱلْأَرْضَ وَأَخْضِعُوهَا وَتَسَلَّطُوا عَلَى سَمَكِ ٱلْبَحْرِ وَعَلَى
٢٩ طَيْرِ ٱلسَّمَاءِ وَعَلَى كُلِّ حَيَوَانٍ يَدِبُّ عَلَى ٱلْأَرْضِ. ٢٩ وَقَالَ ٱللهُ إِنِّي قَدْ أَعْطَيْتُكُمْ كُلَّ
بَقْلٍ يُبْزِرُ بِزْرًا عَلَى وَجْهِ كُلِّ ٱلْأَرْضِ وَكُلَّ شَجَرٍ فِيهِ ثَمَرُ شَجَرٍ يُبْزِرُ بِزْرًا. لَكُمْ يَكُونُ طَعَامًا.
٣٠ ٣٠ وَلِكُلِّ حَيَوَانِ ٱلْأَرْضِ وَكُلِّ طَيْرِ ٱلسَّمَاءِ وَكُلِّ دَبَّابَةٍ عَلَى ٱلْأَرْضِ فِيهَا نَفْسٌ حَيَّةٌ
أَعْطَيْتُ كُلَّ عُشْبٍ أَخْضَرَ طَعَامًا. وَكَانَ كَذٰلِكَ
٣١ ٣١ وَرَأَى ٱللهُ كُلَّ مَا عَمِلَهُ فَإِذَا هُوَ حَسَنٌ جِدًّا. وَكَانَ مَسَاءٌ وَكَانَ صَبَاحٌ
يَوْمًا سَادِسًا

بدء الخليقة

١ في البدء خلق الله السماوات والأرض، ٢وإذ كانت الأرض مشوشة ومقفرة وتكتنف الظلمة وجه المياه، وإذ كان روح الله يرفرف على سطح المياه،

اليوم الأول : النور

٣أمر الله : «ليكن نور». فصار نور، ٤ورأى الله النور فاستحسنه وفصل بينه وبين الظلام. ٥وسمى الله النور نهارا، أما الظلام فسماه ليلا. وهكذا جاء مساء أعقبه صباح، فكان اليوم الأول.

اليوم الثاني : الجلد

٦ثم أمر الله: «ليكن جلد يحجز بين مياه ومياه». ٧فخلق الله الجلد، وفرق بين المياه التي تحملها السحب والمياه التي تغمر الأرض. وهكذا كان. ٨وسمى الله الجلد سماء. ثم جاء مساء أعقبه صباح فكان اليوم الثاني.

اليوم الثالث : الأرض الجافة والخضروات

٩ثم أمر الله : «لتتجمع المياه التي تحت السماء إلى موضع واحد، ولتظهر اليابسة». وهكذا كان. ١٠وسمى الله اليابسة أرضا والمياه المجتمعة بحارا. ورأى الله ذلك فاستحسنه. ١١وأمر الله : «لتنبت الأرض عشبا وبقلا مبزرا، وشجرا مثمرا فيه بزرة الذي ينتج ثمرا كجنسه في الأرض». وهكذا كان. ١٢فأنبتت الأرض كل أنواع الأعشاب والبقول التي تحمل بزورا من جنسها، والأشجار التي تحمل أثمارا ذات بذور من جنسها. ورأى الله ذلك فاستحسنه. ١٣وجاء مساء أعقبه صباح فكان اليوم الثالث.

اليوم الرابع : القمر والنجوم

١٤ثم أمر الله : «لتكن أنوار في جلد السماء لتفرق بين النهار والليل، فتكون علامات لتحديد أزمنة وأيام وسنين. ١٥وتكون أيضا أنوارا في جلد السماء لتضيء الأرض». وهكذا كان. ١٦وخلق الله نورين عظيمين، النور الأكبر ليشرق في النهار، والنور الأصغر ليضيء في الليل، كما خلق النجوم أيضا. ١٧وجعلها الله في جلد السماء لتضيء الأرض، ١٨لتتحكم بالنهار وبالليل ولتفرق بين النور والظلام. ورأى الله ذلك فاستحسنه. ١٩وجاء مساء أعقبه صباح فكان اليوم الرابع.

اليوم الخامس : الطيور والأسماك

٢٠ثم أمر الله : «لتزخر المياه بشتى

ٱلْحَيَوَانَاتِ ٱلْحَيَّةِ وَلْتُحَلِّقِ ٱلطُّيُورُ فَوْقَ
ٱلْأَرْضِ عَبْرَ فَضَاءِ ٱلسَّمَاءِ ». ٢١ وَهٰكَذَا
خَلَقَ ٱللهُ ٱلْحَيَوَانَاتِ ٱلْمَائِيَّةَ ٱلضَّخْمَةَ ،
وَٱلْكَائِنَاتِ ٱلْحَيَّةَ ٱلَّتِي ٱكْتَظَّتْ بِهَا ٱلْمِيَاهُ ،
كُلًّا حَسَبَ أَجْنَاسِهَا ، وَأَيْضًا ٱلطُّيُورَ وَفْقًا
لِأَنْوَاعِهَا . وَرَأَى ٱللهُ ذٰلِكَ فَٱسْتَحْسَنَهُ .
٢٢ وَبَارَكَهَا ٱللهُ قَائِلًا : « ٱنْتَجِي ، وَتَكَاثَرِي
وَٱمْلَإِي مِيَاهَ ٱلْبِحَارِ . وَلْتَتَكَاثَرِ ٱلطُّيُورُ فَوْقَ
ٱلْأَرْضِ ». ٢٣ ثُمَّ جَاءَ مَسَاءٌ أَعْقَبَهُ صَبَاحٌ
فَكَانَ ٱلْيَوْمُ ٱلْخَامِسُ .

اليوم السادس : الحيوانات والإنسان

٢٤ ثُمَّ أَمَرَ ٱللهُ : لِتُخْرِجِ ٱلْأَرْضُ كَائِنَاتٍ
حَيَّةً ، كُلًّا حَسَبَ جِنْسِهَا ، مِنْ بَهَائِمَ
وَزَوَاحِفَ وَوُحُوشٍ وَفْقًا لِأَنْوَاعِهَا » .
وَهٰكَذَا كَانَ . ٢٥ فَخَلَقَ ٱللهُ وُحُوشَ
ٱلْأَرْضِ ، وَٱلْبَهَائِمَ وَٱلزَّوَاحِفَ ، كُلًّا حَسَبَ
نَوْعِهَا . وَرَأَى ٱللهُ ذٰلِكَ فَٱسْتَحْسَنَهُ . ٢٦ ثُمَّ
قَالَ ٱللهُ : « لِنَصْنَعِ ٱلْإِنْسَانَ عَلَى صُورَتِنَا
كَمِثَالِنَا ، فَيَتَسَلَّطَ عَلَى سَمَكِ ٱلْبَحْرِ ، وَعَلَى
طَيْرِ ٱلسَّمَاءِ ، وَعَلَى ٱلْأَرْضِ ، وَعَلَى كُلِّ
زَاحِفٍ يَزْحَفُ عَلَيْهَا ». ٢٧ فَخَلَقَ ٱللهُ
ٱلْإِنْسَانَ عَلَى صُورَتِهِ . عَلَى صُورَةِ ٱللهِ
خَلَقَهُ . ذَكَرًا وَأُنْثَى خَلَقَهُمْ . ٢٨ وَبَارَكَهُمُ
ٱللهُ قَائِلًا لَهُمْ : « أَثْمِرُوا وَتَكَاثَرُوا وَٱمْلَأُوا
ٱلْأَرْضَ وَأَخْضِعُوهَا . وَتَسَلَّطُوا عَلَى سَمَكِ
ٱلْبَحْرِ ، وَعَلَى طَيْرِ ٱلسَّمَاءِ وَعَلَى كُلِّ حَيَوَانٍ
يَتَحَرَّكُ عَلَى ٱلْأَرْضِ ». ٢٩ ثُمَّ قَالَ لَهُمْ :
« إِنِّي قَدْ أَعْطَيْتُكُمْ كُلَّ أَصْنَافِ ٱلْبُقُولِ

(٤) الكتاب المقدس

(الترجمة العربية المشتركة ١٩٩٥)

في البدء خلق الله السماوات
والأرض*، ٢وكانت الأرض خاوية خالية،
وعلى وجه الغمر ظلام، وروح الله* يرف على
وجه المياه.
٣وقال الله: «ليكن نور»، فكان نور*.
٤ورأى الله أن النور حسن. وفصل الله بين النور
والظلام. ٥وسمى الله النور نهارًا والظلام ليلاً.
وكان مساء وكان صباح: يوم أول.
٦وقال الله: «ليكن في وسط المياه جلد
يفصل بين مياه ومياه». ٧فكان كذلك: صنع
الله الجلد وفصل بين المياه التي تحت الجلد
والمياه التي فوق الجلد. ٨وسمى الله الجلد سماء.
وكان مساء وكان صباح: يوم ثان.

١: يمكن أن تقرأ النص: حين بدأ بخلق السماء والأرض، فكانت الأرض خاوية.

٢: روح الله أو نسمة الله أو هواء عاصف.

٣: رج ٢ كور ٤: ٦.

Scanned by CamScanner

٩وقالَ اللهُ: «لِتَجتَمِعِ المِياهُ الَّتي تَحتَ
السَّماءِ إلى مكانٍ واحدٍ، ولْيَظْهَرِ اليَبَسُ».
فكانَ كذلِكَ. ١٠وسمَّى اللهُ اليَبَسَ أرضًا
ومُجتَمَعَ المِياهِ بِحارًا. ورأى اللهُ أنَّ ذلِكَ حسَنٌ.
١١وقالَ اللهُ: «لِتُنبِتِ الأرضُ نَباتًا: عُشْبًا
يُبْزِرُ بِزرًا، وشجَرًا مُثمِرًا يَحمِلُ ثَمَرًا، بِزرُهُ فيهِ
مِنْ صِنفِهِ على الأرضِ». فكانَ كذلِكَ،
١٢فأخرَجَتِ الأرضُ نَباتًا: عُشْبًا يُبْزِرُ بِزرًا مِنْ
صِنفِهِ، وشجَرًا يَحمِلُ ثَمَرًا، بِزرُهُ فيهِ مِنْ
صِنفِهِ. ورأى اللهُ أنَّ ذلِكَ حسَنٌ. ١٣وكانَ مساءٌ
وكانَ صباحٌ: يومٌ ثالثٌ.
١٤وقالَ اللهُ: «لِيَكُنْ في جَلَدِ السَّماءِ نَيِّراتٌ
تَفصِلُ بَينَ النَّهارِ واللَّيلِ، وتُشيرُ إلى الأعيادِ
والأيّامِ والسِّنينَ، ١٥ولتَكُنِ النَّيِّراتُ في جَلَدِ
السَّماءِ لِتُضيءَ على الأرضِ». فكانَ كذلِكَ.
١٦فصنَعَ اللهُ الكَوكبَينِ والنَّيِّرَينِ* العظيمَينِ:
الشَّمسَ لِحُكمِ النَّهارِ، والقمرَ لِحُكمِ اللَّيلِ،
١٧وجعَلَها اللهُ في جَلَدِ السَّماءِ لِتُضيءَ على
الأرضِ ١٨ولِتَحكُمَ النَّهارَ واللَّيلَ وتَفصِلَ بَينَ
النُّورِ والظَّلامِ. ورأى اللهُ أنَّ هذا حسَنٌ.
١٩وكانَ مساءٌ وكانَ صباحٌ: يومٌ رابعٌ.
٢٠وقالَ اللهُ: «لِتَفِضِ المِياهُ خلائِقَ حَيَّةً
ولْتَطِرْ طُيورٌ فوقَ الأرضِ على وجهِ السَّماءِ».
٢١فخلَقَ اللهُ الحِيتانَ الضَّخمةَ وكُلَّ ما دَبَّ مِنْ
أصنافِ الخلائِقِ الحَيَّةِ الَّتي فاضَتْ بِها المِياهُ،
وكُلَّ طائِرٍ مُجَنَّحٍ مِنْ كُلِّ صِنفٍ. ورأى اللهُ أنَّ
هذا حسَنٌ. ٢٢وبارَكَها اللهُ قالَ: «إنمي
واكثُري واملإي المِياهَ في البِحارِ، ولْتَكثُرِ الطُّيورُ
على الأرضِ». ٢٣وكانَ مساءٌ وكانَ صباحٌ: يومٌ
خامسٌ.
٢٤وقالَ اللهُ: «لِتُخرِجِ الأرضُ خلائِقَ
حَيَّةً مِنْ كُلِّ صِنفٍ: بَهائِمَ ودَوابَّ ووُحوشَ
أرضٍ مِنْ كُلِّ صِنفٍ». فكانَ كذلِكَ:
٢٥صنَعَ اللهُ وُحوشَ الأرضِ مِنْ كُلِّ صِنفٍ،
والبَهائِمَ مِنْ كُلِّ صِنفٍ، والدَّوابَّ مِنْ كُلِّ
صِنفٍ. ورأى اللهُ أنَّ هذا حسَنٌ.
٢٦وقالَ اللهُ: «لِنَصنَعِ الإنسانَ على صُورَتِنا
كَمِثالِنا، ولْيَتَسلَّطْ على سمَكِ البحرِ وطَيرِ
السَّماءِ والبَهائِمِ وجميعِ وُحوشِ الأرضِ وكُلِّ ما
يَدِبُّ على الأرضِ». ٢٧فخلَقَ اللهُ الإنسانَ على
صُورَتِهِ، على صُورةِ اللهِ* خلَقَ البشَرَ، ذَكَرًا
وأُنثى خلَقَهُم. ٢٨وبارَكَهُمُ اللهُ، فقالَ لهُم:
«أُنمُوا واكثُروا واملأوا الأرضَ، وأخضِعوها
وتَسلَّطوا على سمَكِ البحرِ وطَيرِ السَّماءِ وجميعِ
الحيوانِ الَّذي يَدِبُّ على الأرضِ». ٢٩وقالَ
اللهُ: «ها أنا أُعطيكُم كُلَّ عُشبٍ يُبْزِرُ بِزرًا على
وجهِ الأرضِ كُلِّها، وكُلَّ شجَرٍ يَحمِلُ ثَمَرًا فيهِ
بِزرٌ، هذا يكونُ لكُم طَعامًا. ٣٠أمّا جميعُ
وُحوشِ الأرضِ، وجميعُ طَيرِ السَّماءِ، وجميعُ
ما يَدِبُّ على الأرضِ مِنَ الخلائِقِ الحَيَّةِ،
فأُعطيها كُلَّ عُشبٍ أخضَرَ طَعامًا». فكانَ
كذلِكَ. ٣١ونظَرَ اللهُ إلى كُلِّ ما صنَعَهُ، فرأى
أنَّهُ حسَنٌ جِدًّا. وكانَ مساءٌ وكانَ صباحٌ: يومٌ
سادسٌ.

١٦: حين أغفل الكاتب أن الله خلق النيرين ورفض أن يسميهما باسميهما (الشمس والقمر) ليعارض الديانات التي تؤلههما.

٢٧: على صورة الله: تك ٥: ١-٢؛ ١ كور ١١: ٧
ذكرًا وأنثى أو رجلاً وامرأة: رج مت ١٩: ٤؛
مر ١٠: ٦.

1 1 When God set about to create heaven and earth— 2 the
world being then a formless waste, with darkness over the seas
and only an awesome wind sweeping over the water— 3 God
said, "Let there be light." And there was light. 4 God was
pleased with the light that he saw, and he separated the light
from the darkness. 5 God called the light Day, and he called the
darkness Night. Thus evening came, and morning—first day.
6 God said, "Let there be an expanse in the middle of the
water to form a division between the waters." [a]And it was so.[a]
7 God made the expanse, and it divided the water below it from
the water above it.[b] 8 God called the expanse Sky. Thus evening
came, and morning—second day.
9 God said, "Let the water beneath the sky be gathered into a
single area, that the dry land may be visible." And it was so.
10 God called the dry land Earth, and he called the gathered
waters Seas. God was pleased with what he saw, 11 and he said,
"Let the earth burst forth with growth: plants that bear seed,
and[c] every kind of fruit tree on earth that bears fruit with its
seed in it." And it was so. 12 The earth produced growth: var-
ious kinds of seed-bearing plants, and trees of every kind bearing
fruit with seed in it. And God was pleased with what he saw.
13 Thus evening came, and morning—third day.
14 God said, "Let there be lights in the expanse of the sky, to
distinguish between day and night; let them mark the fixed

[a-a] So LXX; transposed in MT to the end of vs. 7.
[b] Heb. "expanse" (twice).
[c] So several manuscripts and most ancient versions; omitted in MT.

times, the days and the years, 15 and serve as lights in the ex-
panse of the sky to shine upon the earth. And it was so. 16 God
made the great lights, the greater one to dominate the day and
the lesser one to dominate the night—and the stars. 17 God set
them in the expanse of the sky to shine upon the earth, 18 to
dominate the day and the night, and to distinguish between
light and darkness. And God was pleased with what he saw.
19 Thus evening came, and morning—fourth day.

20 God said, "Let the waters teem with swarms of living crea-
tures, and let birds fly above the earth across the expanse of the
sky." [d]And it was so.[d] 21 God created the great sea monsters, every
kind of crawling creature with which the waters teem, and all
kinds of winged birds. And God was pleased with what he saw.
22 God blessed them, saying, "Be fertile and increase; fill the
waters in the seas, and let the birds multiply on earth." 23 Thus
evening came, and morning—fifth day.

24 God said, "Let the earth bring forth various kinds of living
creatures: cattle, creeping things, and wild animals of every
kind." And it was so. 25 God made various kinds of wild animals,
cattle of every kind, and all the creeping things of the earth,
whatever their kind. And God was pleased with what he saw.

26 Then God said, "I[e] will make man in my image, after my
likeness; let him subject the fish of the sea and the birds of the
sky, the cattle and all the wild [animals],[f] and all the creatures
that creep on earth."

> 27 And God Created man in his image;
> In the divine image created he him,
> Male and female created he them.

28 God blessed them, saying to them, "Be fertile and increase,
fill the earth and subdue it; subject the fishes of the sea, the
birds of the sky, and all the living things that move on earth."
29 God further said, "See, I give you every seed-bearing plant on
earth and every tree in which is the seed-bearing fruit of the tree;

[d-d] Restored from LXX.
[e] See NOTE.
[f] See NOTE.

30 And to all the animals on land, all the birds of the sky, and
all the living creatures that crawl on earth [I give] all the green
plants as their food." And it was so. 31 God looked at everything
that he had made and found it very pleasing. Thus evening
came, and morning—sixth day.

AT the first God made the heaven and
the earth.
2 And the earth was waste and without
form; and it was dark on the face of the
deep: and the Spirit of God was moving
on the face of the waters.
3 And God said, Let there be light: and
there was light.
4 And God, looking on the light, saw that
it was good: and God made a division be-
tween the light and the dark,
5 Naming the light, Day, and the dark,
Night. And there was evening and there
was morning, the first day.
6 And God said, Let there be a solid arch
stretching over the waters, parting the
waters from the waters.
7 And God made the arch for a division be-
tween the waters which were under the arch
and those which were over it: and it was so.
8 And God gave the arch the name of
Heaven. And there was evening and there
was morning, the second day.
9 And God said, Let the waters under the
heaven come together in one place, and let
the dry land be seen: and it was so.
10 And God gave the dry land the name of
Earth; and the waters together in their
place were named Seas: and God saw that
it was good.
11 And God said, Let grass come up on the
earth, and plants producing seed, and fruit-
trees giving fruit, in which is their seed,
after their sort: and it was so.
12 And grass came up on the earth, and
every plant producing seed of its sort, and
every tree producing fruit, in which is its
seed, of its sort: and God saw that it was
good.
13 And there was evening and there was
morning, the third day.
14 And God said, Let there be lights in the
arch of heaven, for a division between
the day and the night, and let them be for
signs, and for marking the changes of the
year, and for days and for years:
15 And let them be for lights in the arch of
heaven to give light on the earth: and it
was so.
16 And God made the two great lights: the
greater light to be the ruler of the day, and
the smaller light to be the ruler of the night:
and he made the stars.
17 And God put them in the arch of heaven,
to give light on the earth;
18 To have rule over the day and the night,
and for a division between the light and the
dark: and God saw that it was good.
19 And there was evening and there was
morning, the fourth day.
20 And God said, Let the waters be full of
living things, and let birds be in flight over
the earth under the arch of heaven.
21 And God made great sea-beasts, and
every sort of living and moving thing with
which the waters were full, and every sort of
winged bird: and God saw that it was good.
22 And God gave them his blessing, saying,
Be fertile and have increase, making all the
waters of the seas full, and let the birds be
increased in the earth.
23 And there was evening and there was
morning, the fifth day.
24 And God said, Let the earth give birth
to all sorts of living things, cattle and all
things moving on the earth, and beasts of
the earth after their sort: and it was so.
25 And God made the beast of the earth after
its sort, and the cattle after their sort, and
everything moving on the face of the earth
after its sort: and God saw that it was good.
26 And God said, Let us make man in our
image, like us: and let him have rule over
the fish of the sea and over the birds of the
air and over the cattle and over all the
earth and over every living thing which
goes flat on the earth.
27 And God made man in his image, in the
image of God he made him: male and fe-
male he made them.
28 And God gave them his blessing and
said to them, Be fertile and have increase,
and make the earth full and be masters of
it; be rulers over the fish of the sea and
over the birds of the air and over every
living thing moving on the earth.
29 And God said, See, I have given you
every plant producing seed, on the face of
all the earth, and every tree which has fruit
producing seed: they will be for your food:
30 And to every beast of the earth and to
every bird of the air and every living thing
moving on the face of the earth I have given
every green plant for food: and it was so.
31 And God saw everything which he had
made and it was very good. And there was
evening and there was morning, the sixth day.

(٣) ترجمة أكسفورد المحققة الجديدة للكتاب المقدس

The New Oxford annotated Bible

IN THE BEGINNING God CREATED[a]
the heavens and the earth. 2 The
earth was without form and void, and
darkness was upon the face of the
deep; and the Spirit[b] of God was mov-
ing over the face of the waters.
3 And God said, "Let there be
light"; and there was light. 4 And God
saw that the light was good; and God
separated the light from the darkness.
5 God called the light Day, and the
darkness he called Night. And there
was evening and there was morning,
one day.
6 And God said, "Let there be a
firmament in the midst of the waters,
and let it separate the waters from the
waters." 7 And God made the firma-
ment and separated the waters which
were under the firmament from the
waters which were above the firma-
ment. And it was so. 8 And God called
the firmament Heaven. And there was
evening and there was morning, a sec-
ond day.
9 And God said, "Let the waters
under the heavens be gathered to-
gether into one place, and let the dry
land appear." And it was so. 10 God

a Or *When God began to create* *b* Or *wind*

1.1–2.4a: The Priestly story of creation. Out of original chaos God created an orderly world in which he assigned a preeminent place to man. **1:** Probably a preface to the whole story, though possibly introductory to v. 3: *When God began to create* (note *a*) . . . *God said* (compare 2.4b–7). The ancients believed the world originated from and was founded upon a watery chaos (*the deep;* compare Ps.24.1,2), portrayed as a dragon in various myths (Is.51.9). **3–5:** Creation by the word of God (Ps.33.6–9) expresses God's absolute lordship and prepares for the doctrine of creation out of nothing (2 Macc.7.28). Light was created first (2 Cor.4.6), even before the sun, and was *separated* from *night*, a remnant of uncreated darkness (v. 2). Since the Jewish day began with sundown, the order is *evening* and *morning*. **6–8:** A *firmament*, or solid dome (Job 37.18), separated the upper from the lower waters (Ex.20.4; Ps.148.4). See

called the dry land Earth, and the wa-
ters that were gathered together he
called Seas. And God saw that it was
good. 11 And God said, "Let the earth
put forth vegetation, plants yielding
seed, and fruit trees bearing fruit in
which is their seed, each according to
its kind, upon the earth." And it was
so. 12 The earth brought forth vegeta-
tion, plants yielding seed according to
their own kinds, and trees bearing fruit
in which is their seed, each according
to its kind. And God saw that it was
good. 13 And there was evening and
there was morning, a third day.

14 And God said, "Let there be
lights in the firmament of the heavens
to separate the day from the night; and
let them be for signs and for seasons
and for days and years, 15 and let them
be lights in the firmament of the heav-
ens to give light upon the earth." And
it was so. 16 And God made the two
great lights, the greater light to rule the
day, and the lesser light to rule the
night; he made the stars also. 17 And
God set them in the firmament of the
heavens to give light upon the earth,
18 to rule over the day and over the
night, and to separate the light from
the darkness. And God saw that it was
good. 19 And there was evening and
there was morning, a fourth day.

20 And God said, "Let the waters
bring forth swarms of living creatures,
and let birds fly above the earth
across the firmament of the heavens."
21 So God created the great sea mon-
sters and every living creature that
moves, with which the waters swarm,
according to their kinds, and every
winged bird according to its kind. And
God saw that it was good. 22 And
God blessed them, saying, "Be fruit-
ful and multiply and fill the waters in
the seas, and let birds multiply on the
earth." 23 And there was evening and
there was morning, a fifth day.

24 And God said, "Let the earth
bring forth living creatures according
to their kinds: cattle and creeping
things and beasts of the earth accord-
ing to their kinds." And it was so.
25 And God made the beasts of the
earth according to their kinds and the
cattle according to their kinds, and
everything that creeps upon the ground
according to its kind. And God saw
that it was good.

26 Then God said, "Let us make
man in our image, after our likeness;
and let them have dominion over the
fish of the sea, and over the birds of
the air, and over the cattle, and over
all the earth, and over every creeping
thing that creeps upon the earth." 27 So
God created man in his own image, in
the image of God he created him; male
and female he created them. 28 And
God blessed them, and God said to
them, "Be fruitful and multiply, and
fill the earth and subdue it; and have
dominion over the fish of the sea and
over the birds of the air and over every
living thing that moves upon the
earth." 29 And God said, "Behold, I

7.11 n. **9–10:** The *seas*, a portion of the watery chaos, were assigned boundaries at the edge of the earth (Ps.139.9; Pr.8.29), where they continue to menace God's creation (Jer.5.22; Ps. 104.7–9). **11–13:** *Vegetation* was created only indirectly by God; his creative command was directed to *the earth*. **14–19:** The sun, moon, and stars are not divine powers that control man's destiny, as was believed in antiquity, but are only *lights*. Implicitly worship of the heavenly host is forbidden (Dt.4.19; Zeph.1.5). **20–23:** The creation of birds and fishes. *Sea monsters*, see Pss.74.13; 104.25–26. **24–25:** God's command for the earth to *bring forth* (compare v. 11) suggests that the animals are immediately bound to *the ground* and only indirectly related to God, in contrast with man. **26–27:** The solemn divine decision emphasizes man's supreme place at the climax of God's creative work. **26:** The plural *us, our* (3.22; 11.7; Is.6.8) probably refers to the divine beings who compose God's heavenly court (1 Kg.22.19; Job 1.6). Made in *the image of God*, man is the creature through whom God manifests his rule on earth. The language reflects "royal theology" in which, as in Egypt, the king was the "image of God." **27:** *Him, them*: man was not created to be alone but is *male and female* (2.18–24). *Man*, the Hebrew word is "adam," a collective, referring to mankind. **28:** As God's representative, man is given *dominion*

have given you every plant yielding
seed which is upon the face of all the
earth, and every tree with seed in its
fruit; you shall have them for food.
30 And to every beast of the earth, and
to every bird of the air, and to every-
thing that creeps on the earth, every-
thing that has the breath of life, I have
given every green plant for food." And
it was so. 31 And God saw everything
that he had made, and behold, it was
very good. And there was evening and
there was morning, a sixth day.

قائمة الكتب . I

(أ) المصادر

- القرآن الكريم.
- الكتاب المقدس دار الكتاب المقدس بالشرق الأوسط (د.ت) .
- الكتاب المقدس (الترجمة العربية المشتركة من اللغات الأصلية).

(دار الكتاب المقدس فى الشرق الأوسط ١٩٩٥م).

- كتاب الحياة (ترجمة تفسيرية للكتاب المقدس) IBS 1988 .

(ب) المراجع :

١ – ابن هشام ، جمال الدين (د . ت) : مغنى اللبيب وبهامشه حاشية الشيخ الأمير

دار إحياء الكتب العربية القاهرة

٢ – الحمد ، د. على توفيق والزعبى ، يوسف جميل (١٩٩٢) :

المعجم الوافى فى النحو العربى

الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان مصراتة – ليبيا

٣ – دراز ، د. صبّاح عبيد (١٩٨٦) أسرار الفصل والوصل

مطبعة الأمانة – القاهرة

٤ – الريحانى ، د. محمد عبد الرحمن (١٩٩٨) واو الربط وظائفها ودلالتها

(علوم اللغة ، المجلد الأول ، العدد ٤) دار غريب – القاهرة

٥ – زعيمة ، د. محمد عبد الصمد (١٩٩٠)

واو العطف وتطورها الصرفى والنحوى فى اللغات السامية

مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة العدد ٢ ، المجلد ٥٠

٦ – السوسوة ، د. عباس (١٩٩٨)

أداة العطف (بل و) فى العربية

علوم اللغة ، المجلد الأول ، العدد : ٤ دار غريب – القاهرة

٧ – الضالع ، د. محمد صالح (١٩٩٩)

بلاغة التقسيم بين العربية والإنجليزية : دراسة تقابلية

مؤتمر جهود الأستاذ الدكتور طه ندا

كلية الآداب – جامعة الاسكندرية

٨ – على ، فؤاد حسنين (١٩٤٠)

التوطئة فى اللغة العبرية

مطبعة إيلى أ. كوهين

٩ – عنانى ، د. محمد (١٩٩٤) فن الترجمة

الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان

١٠ – لاشين ، د. عبد الفتاح (١٩٨٣) من أسرار التعبير فى القرآن : حروف القرآن

مكتبات عكاظ للنشر والتوزيع المملكة العربية السعودية

١١ – المراغى ، د. محمود أحمد (١٩٩٢) إشعيا

دار العلوم العربية بيروت

١٢ – نيو مارك ، بيتر (١٩٨٦) اتجاهات فى الترجمة

ترجمة د. محمود الصينى

دار المريخ الرياض

١٣ – يعقوب ، د. إميل بديع (١٩٩١)

موسوعة النحو والصرف والإعراب

دار العلم للملايين بيروت

II.Bibliography

A-Sources:

- May, H.G. & Metzgaer. BM. (1977)
The new Oxford annotated Bile with the Apocrypha Revised standard vesion . Oxford University Press
- The Bible in basci English, Cambridge at the University Press in assocition with Evans Brothers LTD 1961
- Fayyoumi, Saadia (1896) version Arabe de Genese Libraire de la Societé Asiatique Paris
- Bryant, T.A. (ed.) (1981):
The New Compact Bible Dictionary. Zondervan Publishing New York.
- Guralink, D.B (ed.) (1993):
Webster's New World Dictonary of the English Language New College edition: Simon and Schuster, New York.
- Elliger,k. & Rudolph,w (ed.) (1997)
Biblia Hebraica Stuttgartensia: Liber Genesis
Deutsche Bibelstiffung Stuttgart

B - Refrences

1 - Brower, R.A. (ed.) (1959):
On Translation. Harvard University Press

2- Brown G. Yule, G. (1996):
Discourse Analysis. Cambridge University Press

3 - Catford, J.C. (1965):
A Lingwistic Theory of Translation . Oxford University Press

4 - Cole, P. & Morgan, J.L. (1975):
SPEECH ACTS. Syntax and Semantics vol. 3 Academic Press

5 - Crystal, David (ed.) (1997):
The Cambridge Encyclopedia of Language
Cambridge University press

6 - Crystal, David (ed.) (1997) :
The Cambridge Encyclopedia of the English Language Cambridge University Press

7 - Doniach, O.B.E & Kahane, A (eds.) (1998) The Oxford English-Hebrew Dictionary
Oxford University Press

8 - Hartmann, R.R.K. (1981)
Contrastive Textology, Applied Linguistics ans Translation.
POETICS Today, v:2,n:4

9- Hatch, Evelyn (1992)
Discourse and Language Education
Cambridge University Press

10 - Hatim , B.& Mason, I . (1990):
Discourse and the Translator Longman, London ans New York

11 - Holladay, W.L. (ed.) (1968)
A Concise Hebrew ans Aramaic Lexicon of the Old Testament Brill, Leiden The Netherlands

12 - Huddleston, Rodney (1996):
English Grammar: An outline
Cambridge University Press

13 - Leslau, wolf (1987)
Compartive Dictionary of Gé ez
Oho Harrassowitz. Wiesbaden

14 - Mc Carthy, Michael (1993):
Doscoures Analysis and Language Teachers
Cambride University Press

15 - Nida E.A. (1959):
principles of Translation as exemplified by Bibly Translation.
in R . BROWER (1959) pp. 11-31

16 - Schmerling, s.f. (1975):
Asymmetric Conjunction and rules of conversion, in Cole & Plorgam (eds.)

17 - Speiser, E.A. (1982)
Genesis: A new translation with introduction and commentary The Anchor Bible Doubleday & company Inc. Garden city, New York.

بلاغة التقسيم
بين العربية والانجليزية
دراسة تقابلية

بلاغة التقسيم بين العربية والإنجليزية
دراسة تقابلية

تناول الدرس اللسانى الحديث الجوامع المشتركة بين اللغات فى مقولات البنى النحوية وفصائلها بالتحليل والوصف . ونخص بالذكر المدرسة التوليدية التى غاصت فى أعماق اللغات البشرية ، وسبرت غور البنى العميقة تركيبًا ، وتوصلت إلى أطر وأنساق معرفية تصل بها الأعماق بالأسطح .

وبالمثل يحاول الدرس البلاغى الحديث أن يصل إلى أعماق الدلالات البلاغية أشكالاً وصورًا ، حيث يتولد منها على ظاهر اللفظ المعانى والمحسنات، فى بيان وجمال ، بوصفها أساليب بلاغية وإبلاغية تؤدى إلى تأثير فنى وشعرى مسبوك .

ومع وجود تلك القسمات المشتركة بين اللغات ، توجد فى كل لغة سمات تخصها أو تخص الأرومة التى تنتمى إليها .

ويؤدى الكشف عن تلك السمات الخاصة إلى إقامة التقابلات بين لغتين، ومن ثم إلى مزيد من إتقان تقنية الترجمة بينهما . ويهدف التحديد التقابلى إلى معرفة المشاكل والاختلاف بين الحيل اللغوية أو البلاغية نفسها وتقابلها فى لغتين .

ويعرض هذا البحث لبلاغة التقسيم من الناحيتين الشكلية والدلالية بين اللغتين العربية والإنجليزية . وفيه يغطى مصطلح «التقسيم» مصطلحات أخرى تشترك معه فى الدلالة على التوزيع والتسلسل بين الكلمات والجمل فى النصوص

العربية، مثل «التفويف» و«التناسب» و«المطابقة» و«التسهيم» و«رد العجز على الصدر» و«مراعاة النظير» ... إلخ .

ويغطى مصطلح "Series" «التسلسل» مصطلحات أخرى تشترك معه فى الدلالة على التوزيع والتسلسل بين الكلمات والجمل فى النصوص الإنجليزية على النحو التالى :

(أ) مجموعة تدل على التوزيع والتقسيم والتسلسل دون تضاد :
balance, correspondence, ellipsis, merismus, anadiplosis, enumeration, parallelism[1] .

(ب) مجموعة تدل على التوزيع والتقسيم والتسلسل مع وجود التضاد :
antioheton, chiasmus, parallelism[2] .

والتقسيم وسيلة أسلوبية لذكر الأشياء والصفات المختلفة فى سلسلة متصلة فى تركيب نحوى واحد ، وفى سياق واحد . وتدل السلسلة على دلالة واحدة متجانسة رغم ما يوجد بها من اختلاف .

فترتبط الأفكار والصور والأخيلة فى اقتران أو تعاقب ، أو تشابه ، أو اختلاف ، أو تجربة إنسانية ، مكونة حقلاً دلاليًا عشوائيًا من الناحية المعجمية ، ولكنه مرتبط دلاليًا وسياقيًا من الناحية البلاغية .

ومن ناحية الشكل يتنوع التقسيم تبعًا لمقدار احتوائه على الأبعاد الآتية :

١ – عدد الوحدات التى يحتوى عليها التقسيم .

٢ – وجود أو عدم وجود أداة العطف .

---

(١) تكرار كلمة من نهاية جملة إلى بداية الجملة التالية : anadiplosis ، توزيع : merismus ، إيجاز الحذف : ellipsis .

(٢) تعاكس جملتين متتاليتين من ناحية ترتيبهما النحوى chiasmus . وتكرار المصطلح «التوازى» parallelism : لأنه يدل فى المجموعة (١) على التوازى المترادف ، وفى المجموعة (٢) على التوازى المتضاد . راجع Cuddon's Dictionary .

٣ - درجة التوازى وصيغته أو المقابلة بين الوحدات.

ومن الناحية الدلالية يدل كل بعد على ما يأتى :

١ - يدل عدد الوحدات فى التقسيم على المعانى الآتية :(٢)

(أ) تدل الوحدتان (كلمتان أو جملتان) إلى جانب الإيقاع والتوازى على اليقين أو الثقة أو التعليم.

مثل قول أبى تمام :

فما هو إلا الوحى أو حد مرهف   تميل ظباه أخدعى كل مائل

فهذا دواء الداء من كل عالم   وهذا دواء الداء من كل جاهل

وكقوله تعالى : ﴿تولج الليل فى النهار وتولج النهار فى الليل وتخرج الحى من الميت وتخرج الميت من الحى﴾ (آل عمران : ٢٧).

وفى اللغة العادية :

«أنا عارف بالمداخل والمخارج».

(ب) تدل الثلاث وحدات (ثلاث كلمات أو ثلاث جمل) على الأمور المنطقية والطبيعية والمقبولة عادة :

كقول زهير :

وإن الحق مقطعه ثلاث   يمين أو نفار أو جلاء

وقول عبده بن الطيب :

والمرء ساع لشىء ليس يدركه   والعيش شح وإشفاق وتأميل

---

(٢) اعتمد البحث فى هذه الدلالات التى تضاف إلى الدلالة المعجمية والجملية من اقتراحات Winston Weathers عن بلاغة التسلسل The Rhertoric of Series فى كتاب Michael Payne & Glen A. Love.

وقول رسول قيصر إلى عمر بن الخطاب :

«عدلت فأمنت فنمت يا عمر» .

وقول لينكولن فى خطبته :[٤]

«Of the people, by the peoplem for the people»

وقول قيصر :[٥] Veni Vedi Vici

I came, I saw, I conquered

ما ترجمته : «أتيت ، رأيت ، هزمت» .

ولو قال قيصر: «أتيت ، هزمت» لدل بذلك على القسوة والعنجهية والطغيان. ولو قال : «أتيت ، رأيت حاربت ، هزمت» لتناقصت بطولته وقلت قوة قراره وحزمه . فقد انصرف قيصر عن العنجهية والطغيان فى الثنائية ، وأيضًا عن الاستجداء العاطفى وقلة الثبات والاضطراب فى الرباعية .

(جـ) تدل الأربع وحدات على محاولة الإقناع أو الاستجداء أو مخاطبة العواطف ، وتدل الأربع وما يزيد أيضًا على التعدد والكثرة والتنوع ، مثل قول أبى الطيب :

سأطلب حقى بالقنا ومشايخ كأنهم من طول ما التثموا مرد

ثقال إذ لاقوا خفاف إذا دعوا كثير إذا شدوا قليل إذا عدوا

وكقول أبى العباس الناشئ :

فوشى بلا رقم ، ونقش بلا يد ، ودمع بلا عين ، وضحك بلا ثغر

وكقوله تعالى على لسان إبراهيم (الشعراء : ٧٨ – ٨٣) .

﴿الذى خلقنى فهو يشفين ، والذى يميتنى ثم يحيين ، والذي أطمع أن يغفر لى خطيئتى يوم الدين ، رب هب لى حكمًا وألحقنى بالصالحين﴾ .

(٤) G. A. Love & M. Payne, p. 24.

(٥) المصدر نفسه .

وكقول تشرشل فى إحدى خطبه : blood, sweat, toil, and tears . فماذا يكون الحال لو قال : blood, sweat, and tears (عادية) أو لو قال : blood and tears (تحديد ولا مزيد من التضحيات)[6] .

٢ – ترتبط دلالة أداة العطف من ناحية تراكيب الجملة بدلالة «الفصل والوصل» فى البلاغة العربية ، وبدلالة المصطلحين asyndeton & syndeton[7] فى البلاغة الإنجليزية . فغياب أداة العطف دلالة على السرعة أو التكامل أو الاتحاد ، كقول أبى الطيب :

ثقال إذا لاقوا خفاف إذا دعوا   كثير إذا شدوا قليل إذا عدوا

وقول امرئ القيس فى معلقته :

مكر مفر مقبل مدبر معًا   كجلمود صخر حطّه السيل من علِ

وجاءت كلمات قيصر السابقة فى فقرة سابقة فى الأصل اللاتينى وفى الترجمتين الإنجليزية والعربية دون أداة عطف للدلالة على سرعة الإنجاز من ناحية ، وعلى تسلسل الأحداث فى إنجاز واحد من ناحية أخرى .

وفى هذا المقام ننوّه إلى الاختلاف فى استعمال أدوات عطف النسق (coordination) فى اللغتين العربية والإنجليزية . فتوجد فى اللغة العربية ثلاث أدوات (الواو والفاء وثم) تدل الواو على مجرد الجمع ، والفاء على التعاقب ، وثم على التراخى فى التوالى . وتستعمل أداة العطف مع كل وحدة من وحدات التقسيم . وفى اللغة الإنجليزية أداة واحدة لعطف النسق وهى and لا تتعدد مع عدد الوحدات ، بل تظهر مع الوحدة الأخيرة فى سلسلة المعطوفات . وعندما تتعدد and مع المعطوفات فى استخدام أدبى أو بلاغى فإنها تدل على التعاقب والتاريخى والانفصال والاستقلال . ويطلق على هذا الاستخدام فى البلاغة الإنجليزية polysyndeton .

---

(٦) المصدر نفسه .

(٧) الفصل دون وجود أدوات عطف asyndeton . الوصل بأدوات العطف syndeton .

قال لويس ممفورد Lewis Mumford :

«Time-Keeping passed into time-serving and time-accounting and time-rationing» [8] .

وقال الشاعر الإنجليزى بيتس فى سيرته الذاتية :

«my frst memories are fragmentary and isolated and contemporaneous, as though one remembered som first moments of the Seven Days» [9] .

وقال الروائى الإنجليزى سويفت :

«There are everyday dying and rottig, by colod, and famine, and filth, and vermin ...» [10] .

دالًا بذلك على طول مدة العناء والمرض وتنوع أسباب الموت .

ويوضح د. عفت الشرقاوى المعانى البلاغية بين ذكر واو العطف وعدم ذكرها فى مسلسلة الأسماء الحسنى بقوله :

«يلاحظ العلوى أن الألفاظ الجارية على الله تعالى قلما يأتى فيها العطف ، وما ذاك إلا لأنها أسماء دالة على الذات باعتبار هذه الخصائص فيها ، فكأنها تجرى مجرى الأسماء المترادفة ، وذلك كقوله تعالى : ﴿هو الله الذى لا إله إلا هو عالم الغيب والشهادة هو الرحمن الرحيم * هو الله الذى لا إله إلا هو الملك القدوس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر سبحان الله عما يشركون * هو الله الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى يسبح له ما فى السموات والأرض وهو العزيز الحكيم﴾ .

---

(٨) G. Love & M. Payne, p. 26.

(٩) المصدر نفسه .

(١٠) المصدر نفسه .

وهكذا جاءت هذه الأسماء الحسنى على جهة التحديد لصفات الله عز وجل دون ذكر الواو، لأنها تدل على الذات العلية باعتبار هذه الخصائص فيها.

أما فى قوله تعالى: ﴿هو الأول والآخر والظاهر والباطن﴾. فهنا توصف الذات العلية بوجود سابق على سائر الموجودات من حيث إنها علة وجودها وسبب خلقها، فالله بذلك أول، فليس قبله شىء، كما أنه آخر فليس يبقى بعده شىء، وهو الظاهر بقدرته إذ لا قدرة إلا وهى فيض منه، وهو الباطن لأنه أجل من أن يرى بالعين المادية، فهنا يكون العطف، وتذكر «الواو» لأن هذه الأسماء تبدو متضادة المعانى فى أصل موضوعها. ولهذا جاءت الواو لترفع توهم من يستبعد وجود ذلك فى ذات واحدة، لأن الشىء الواحد لا يكون ظاهرًا باطنًا من وجه واحد، فلأجل هذا حسن العطف، ومثل ذلك العطف الوارد فى قوله تعالى: ﴿الآمرون بالمعروف والناهون عن المنكر﴾. (٩ : ١١٢) فالصفتان هنا متضادتان أيضًا، وهذا أوجب العطف.

وهكذا لم يحسن عطف الأسماء عند العلوى فى مقام ترديد الصفات قياسًا على الفصل المتبع بين الجمل فى مقام كمال الاتصال، ثم حسن فى مقام ترديد صفات هى واسطة بين الانفصال التام والاتصال التام، من حيث إنها تجمعها جهة التضاد، واتحاد الموصوف، وذلك قياسًا على باب الوصل والفصل فى نظرية عبد القاهر التى سيطرت على التفكير البلاغى عند العرب بعده»(١١).

ومن أمثلة الفصل والوصل:

مرَّ أبو بكر الصديق رضى الله عنه برجل فى يده ثوب، فقال له الصديق: «أتبيع هذا؟» فقال الرجل: «لا، يرحمك الله»، فقال له الصديق: «لا تقل هكذا، قل: لا، ويرحمك الله»(١٢).

---

(١١) د. عفت الشرقاوى، ص ١٢٩، ١٣٠.

(١٢) د. عفت الشرقاوى، ص ١٢٦.

وتدل هذه الأمثلة على عكس الدلالة النحوية لواو العطف . فيدل ذكر الواو فى الأمثلة السابقة على الفصل والاستقلال ، وعدم ذكرها يدل على الوصل والاتصال .

وإن دل هذا إنما يدل على المكانة العالية لمبحث الفصل والوصل فى البلاغة العربية ، وقد بلغ من قوة الأمر فى ذلك أنهم جعلوه حدًا للبلاغة(١٣) .

وبعد أن سمع خلف الأحمر قصيدة بشار التى بدأها بالبيت :

بَكِّرا صاحبىَّ قبل الهجيرِ إنَّ ذاك النجاحَ فى التبكيرِ

حتى فرغ منها فقال له خلف : لو قلت يا أبا معاذ مكان «إن ذاك النجاح» : «بكرا فالنجاح فى التبكير» ، كان أحسن ، فقال بشار : بنيتها أعرابية وحشية ، فقلت : «إن ذاك النجاح» كما يقول الأعراب البدويون ، ولو قلت : «بكرا فالنجاح» كان هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل فى معنى القصيدة . فقام خلف فقبل بين عينيه .

وإن دل هذا فإنما يدل على درجة حذق بشار لأساليب اللغة ذلك الحذق الذى يفوق حذق خلف الأحمر ناقد وعالم الشعر الذى وصل إلى درجة أنه كان يستطيع صنع القصيدة التى تتفق مع أسلوب أى شاعر جاهلى ، ويعد ممن نحل الشعر وأفسده . وقد عرف بشار أسلوب الأعراب الذى يقوم على الجمل القصيرة غير المركبة وغير المربوطة بأدوات تعليل وغير ذلك من الروابط التى تتسم بها الجمل الحضرية المعقدة التى دخلها شىء من المنطق وتعقيد الفكر .

ويقول شارح الديوان معلقًا على إعجاب عبد القاهر الجرجانى بطريقة وأسلوب بشار فى قوله : «إن ذاك النجاح فى التبكير» : «قال عبد القاهر : فهل كان هذا القول من خلف والنقدعلى بشار إلا للطف المعنى وخفائه . ثم شرح الشيخ ما أومأ إليه بشار وعلله بطريقة علمية ، فقال : واعلم أن من شأن «إنَّ» إذا جاءت

---

(١٣) د. عفت الشرقاوى ، ص ١٣١ .

على هذا الوجه أن تغنى غناء الفاء العاطفة ، وأن تفيد ربط الجملة بما قبلها أمرًا عجيبًا ، فأنت ترى الكلام بها مستأنفًا غير مستأنف مقطوعًا موصولاً معًا ، فلا ترى أنك لو أسقطت «إنَّ» من قوله : «إن ذاك النجاح فى التبكير» لم تر الكلام يلتئم حتى تجيء بالفاء فتقول : فذاك النجاح فى التبكير ، ونظيره قول بعض العرب :

فَـغَـنِّـهـا وهـى لكَ الـفِـداءُ إنَّ غِـنـاءَ الإبـلِ الـحُـداءُ (١٤)

٣ - يدل التوازى على توكيد الفكرة وإثارة الانتباه لها من خلال علاقات اللزوم والمغايرة والتباين والمقابلة والتضاد ، وأكثر ما يظهر التوازى فى التقسيم الثنائى الذى مر ذكره . وكما قال المتنبى :

فالليل حين قدمت فيها أبيض والصبح منذ رحلت عنها أسود

وقوله :

فَمقَبِلُ حُبِّ مُحِبِّه فرحٌ بـه ومَقيلُ غيظ عدوِّه مقروح

وقوله :

أتاها كتابى بعد يأس وتَرْحةٍ فماتت سُرورًا بى فمتُّ بها غما

وقوله :

وما وُجد اشتياقٌ كاشتياقى ولا عُرِفَ انكماشٌ كانكماشِى
فَسِرْتُ إليكَ فى طلبِ المعالى وسار سواىَ فى طلبِ المعاشِ

فقد يتكون التوازى ويتشكل بساطة وتعقيدًا على النحو التالى :

(أ) توازٍ بسيط ، يقوم على الترادف أو المطابقة بين كلمات الجملتين .

(ب) توازٍ مركب ، يقوم على أكثر من جملة يتعدد بينها التوازى البسيط ، ويكون الترادف والطباق تراكيب مختلفة أو متغيرة ، أو برد الأعجاز إلى الصدور.

---

(١٤) د. محمد صالح الضالع ، ص ٤٦ - ٤٧ .

الفصل والوصل بين العربية والإنجليزية :

يروى الجاحظ عن بعض الكتاب أنه : «قيل للفارسى : ما البلاغة ؟ قال : معرفة الفصل من الوصل . وقيل لليونانى : ما البلاغة ؟ قال : تصحيح الأقسام واختيار الكلام . وقيل للرومى : ما البلاغة ؟ قال : حسن الاقتضاب عند البداهة ، والغزارة يوم الإطالة . وقيل للهندى : ما البلاغة ؟ قال : وضوح الدلالة ، وانتهاز الفرصة وحسن الإشارة»(١٥) .

وروى أبو هلال العسكرى قول الفارسى بأن البلاغة هى معرفة الفصل من الوصل ، ويوضح ذلك بأنها معرفة مقاطع الكلام وحدوده . وروى عن أكثم بن صيفى أنه إذا كاتب ملوك الجاهلية يقول لكُتَّابه : «افصلوا بين كل معنى منقض ، وصلوا إذا كان الكلام معجونًا بعضه ببعض»(١٦) .

ومن هذه الروايات ، يتبيَّن لنا ارتباط ظاهرة الفصل والوصل بالفرس ، ويرجع ذلك لعدة أسباب أهمها :

١ – أكثر الشعوب التى اندمجت وتفاعلت مع العرب هم الفرس ، ويتبين ذلك فى استعارة الكثير من المفردات العربية ، واتخاذ الكتابة العربية فى الخط الفارسى ، إضافة إلى استعارة العروض والبلاغة العربيين .

٢ – تعلم الفرس جميعهم أو معظمهم اللغة العربية واستعملوها فى كثير من شئونهم بعد أن دخلوا فى الإسلام .

٣ – من أكثر الظواهر النحوية التى وقع فيها الخطأ لابد أن تكون ظاهرة الفصل والوصل ؛ لاختلاف جذور اللغتين العربية والفارسية ، ومن ثم اختلاف تراكيبهما النحوية . فاللغة العربية فى بداوتها وفى صدر الإسلام أعرابية وحشية كما وضح بشار لخلف سبب بنائه «إن ذاك النجاح فى التبكير» . ولم

---

(١٥) د. عفت الشرقاوى ، ص ١٣٢ .

(١٦) د. عفت الشرقاوى ، ص ١٣١ ؛

تعرف اللغة العربية التبعية النحوية للجمل وتراكبها فى جمل معقدة . ولذلك يطلق على أنماط جمل العربية واللغات السامية القديمة أنها جمل منفصلة مقسمة مستقلة paratactic لا تعرف التبعية subordination . ويطلق على جمل معظم اللغات الهند أوروبية ، التى منها الفارسية ، أنها جمل متصلة متراكبة hypotactic يندرج معظمها فى تبعية subordination إلى جمل كبرى .

٤ - تختلف أسماء الجمل وأجزاؤها من حيث درجة تركيبها فى اللغة الإنجليزية ، كما هو الحال فى المصطلحات : sentence, clause, phrase ، على حين لا يوجد فى اللغة العربية إلا مصطلح واحد وهو «الجملة» .

٥ - لا يميز النحاة العرب تمييزًا خاصًا بين عطف النسق coordination والتبعية subordination . وأيضًا يضطرب طلاب اللغة الإنجليزية العرب فى فهم وإنشاء الجمل التبعية subordinate clauses ، ويعتمد بناء الفقرة عندهم على سلسلة من البنى المتوازية وليست المتراكبة[١٧] .

أمثلة للمقارنة التقابلية :

سنعرض فيما يلى لأمثلة عربية للتقسيم من خلال الفصل والوصل ، مختارة من النثر الحديث ، ومقابلتها بترجماتها إلى اللغة الإنجليزية ، حيث قام بها Cantarino فى كتابه عن دراسته النحوية للنثر العربى الحديث[١٨] .

(أ) أمثلة بدون واو العطف — **a - Asyndetical union examples :**

١- أصبحت رجلاً ضعيفًا خامدًا متألمًا يائسًا قانطًا .

1 - I became a weak man, defeated, tormented,desperate .

(المنفلوطى : ماجدولين ١٦٩ : ١٢) .

(١٧) Kharma & Hajjaj, pp. 114-5, 184-5.

(١٨) V. Cantarino, pp. 17 - 30

٢ – انسابت فى البيت صائحة لاعبة .

2 - They run around in the house, shouting and playing .

(طه حسين : الأيام ج١ ١٠ : ٦)

٣ – صبية فى العشرين من عمرها ترى المستقبل قريبًا بعيدًا .

3 - a twenty year old girl sees the future both near andfar removed .

(جبران خليل جبران ج٢ ٢٩ : ١٢)

٤ – جزيرة صغيرة كبيرة .

4 - An island small and great at the same time .

b - Syndetical union exmples : **(ب) أمثلة بواو العطف**

1 - You are a beautiful and rich woman . ١ – أنت سيدة جميلة وغنية .

(نجيب محفوظ : زقاق المدق ٣٠ : ٣)

٢ – بين هذه العصبيات الثلاث التركية والفارسية والعربية .

2 - among these three types of nationalism, the Turkish, the Persian, and the Arabic.

(أحمد أمين : ظهر الإسلام ج١ ٦٠ : ١٢)

٣ – (الأم) كلمة صغيرة كبيرة مملوءة بالأمل والحب .

3 - (Mother) is a word both small and great, full of hope and love .

(جبران خليل جبران : ج٢ ٦٤ : ١١) .

٤ – سمع الصبى هذا الكلام فلم يصدق ولم يكذب .

4 - The boy heard this but did not believe nor disbelieve .

(طه حسن : الأيام ج١ ١٣٨ : ٦)

5 - I shall repeat . ٥ – أعود فأقول .

6 - In brief [I shall say in short]. ٦ – أوجز فأقول .

7 - I took off my old clothing a hury. ٧ – أسرعت فخلعت ثيابى العتيقة .

(توفيق الحكيم : أهل الكهف ٧٥ : ١٦)

(جـ) أمثلة بدون العطف تدل على التوزيع :

c - Asyndetical repetition with distributive meaning :

١ – أحضروا المجرمين واحدًا واحدًا . 1 - one by one .

٢ – بابًا بابًا . 2 - by the doors .

٣ – كلمة كلمة . 3 - word by word .

٤ – آية آية وسورة سورة . 4 - verse by verse, chapter by chapter.

٥ – رويدًا رويدًا . 5 - Very slowly.

٦ – إربًا إربًا . 6 - [Tear it] to pieces.

(د) أمثلة بأداة عطف تدل على تكرار التوزيع :

d - Syndetical repetition with distributive meaning :

١ – واحدًا فواحدًا . 1 - Very handsome and distinguished.

٢ – يومًا فيومًا . 2 - Each day .

٣ – شيئًا فشيئًا . 3 - Gradually.

٤ – أولاً فأول . 4 - Bye and bye.

(هـ) الاتباع والمزاوجة : **e - Rhyming doublets**

١ – وسيم قسيم . 1 - Very handsome and distinguished.

٢ – هاشًا باشًا . 2 - Gay and happy.

٣ – إنها رقيقة دقيقة . 3 - They are very delicate .

٤ – كلوا هنيئًا مريئًا . 4 - They ate with great enjoyment .

(و) [عطف الإحاطة والشمول] **f - Merismus**

١ – فى مشارق الأرض ومغاربها .

1 - In the hole worle world (in all the points in the Orient to all in the Occident)

٢ – طول البلاد وعرضها . 2 - Every where .

٣ – أنا عارف بالمداخل والمخارج . 3 - I know every corner of the place .

المصادر :

- القرآن الكريم .
- أبو الطيب المتنبي :

الديوان

- أحمد أمين :

ضحى الإسلام (ثلاثة أجزاء) القاهرة ١٩٥٢ .

ظهر الإسلام (أربعة أجزاء) القاهرة ١٩٥٢ - ١٩٥٥ .

- توفيق الحكيم :

أهل الكهف ، القاهرة ١٩٥٢ .

- جبران خليل جبران :

المجموعة الكاملة (٣ أجزاء) بيروت ٤٩ - ١٩٥٠ .

- طه حسين :

الأيام ، ج١ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨١ .

على هامش السيرة ، ج١ ، القاهرة ١٩٥٢ .

- محمد حسين هيكل :

حياة محمد ، القاهرة ، ١٩٥٢ .

- المنفلوطي :

ماجدولين ، القاهرة ١٩٥٤ .

- نجيب محفوظ :

زقاق المدق ، القاهرة ١٩٦١ .

المراجع :

- الشرقاوى ، د. عفت (١٩٨١) :

بلاغة العطف فى القرآن الكريم – دراسة أسلوبية ، دار النهضة بيروت .

- الضالع ، د. محمد صالح (١٩٩٧) .

لسانيات اللغة الشعرية : دراسة فى شعر بشار بن برد ، ذات السلاسل ، الكويت .

- حسين ، د. عبد القادر (١٩٨٢)

فن البديع ، دار الشروق . القاهرة .

- Cantarino, Vicente (1975) :

Syntax of Modern Arabic Prose, Volume two, Indiana University Press, Blomington.

- Cuddon, J. A. (1991) :

Dictonary of Literary Terms and Literary Theory, Penguin Books.

- Kharma, N. & Hajjaj, A. (1997)

Erros in English among Arabic Speakers, York Press, Librairie du Liban Publishers.

- Love, G.A. & Paye, M. (1969) :

Contemporary Essays on Style, Scott, Forseman and Company.

التصـــاعد القـــولـــى

التصاعد القولى

تحتل المحسنات البديعية فى النصوص الفنية مركزًا مهما فى بنيتها وفى سردها . وتؤثر تلك المحسنات تأثيرًا كبيرًا على موسيقية النصوص وإيقاعها . ولذا فقد كان الدرس البلاغى قديمًا هو الأساس النقدى للنصوص الأدبية فى معظم لغات العالم ذات التراث .

ومن تلك الوسائل البلاغية ما أطلقنا عليه «التصاعد القولى» . ففيه تتابع الجمل فى تسلسل متصاعد يشد بعضه برقاب بعض . وتتنوع أشكال هذا النوع من التصاعد من تكرار وترديد وتدوير وتفريغ، كما نرى فى الأمثلة التى نسوقها.

قال تعالى :

﴿الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح فى زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب درى﴾ (النور : ٣٥) .

وقال الرسول ﷺ :

«أما بعد ، فإن خير الأمور هدى محمد ، وشر الأمور محدثاتها ، وكل محدثة بدعة ، وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة فى النار» .

وفى معجم المصطلحات الأدبية فى اللغة والأدب :

«التصاعد البلاغى climax, gradation هو أن ترتب عددًا من الكلمات أو العبارات ترتيبًا تصاعديًا من حيث المعنى بقصد زيادة التأثير» .

وقول ليلى الأخيلية :

إذا نزل الحجاج أرضا مريضة   تتبع أقصى دائها فشفاها
شفاها من الداء العضال الذى بها   غلام إذا هز القناة سقاها
سقاها فرواها بشرب سجالة   دماء رجال يحلبون صراها

وفى العهد القديم :

יֶ֤תֶר הַגָּזָם֙ אָכַ֣ל הָאַרְבֶּ֔ה
וְיֶ֥תֶר הָאַרְבֶּ֖ה אָכַ֣ל הַיָּ֑לֶק
וְיֶ֣תֶר הַיֶּ֔לֶק אָכַ֖ל הֶחָסִֽיל

יואל JOEL يوئيل (١ : ٤)

هذه أمثلة من الآداب الرسمية الكتابية التى يقل منها هذا النوع من التصاعد القولى مقارنة بالآداب غير الرسمية الشفوية حيث يكثر فيها هذا النوع، بل ويتنوع ويتعدد . وسنضرب أمثلة من التراث .

(١)

الراجل عاوز سلم
والسلم عند النجار
والنجار عاوز مسمار
والمسمار عند الحداد
والحداد عاوز ماية

والمماية عند السقا

والسقا عاوز قربة

والقربة عند العزبة

والعزبة فيها خرفان

والخرفان عند الراعى

والراعى عاوز عصيان

والعصيان عند الفلاح

والفلاح عايز أشجار

والأشجار عند الترعة

والترعة فيها صيَاد

والصياد عاوز سنارة

والسنارة عايزة سمكة

(٢)

الفار والفارة / والفرخة النقارة / والديك اللى بيدن من فوق الصحارة / البطة الزلبطة / والوزة الحلوة / والخروف أبو صوف

كان فيه بطيخة ماشية

قابلت فار وفارة

قالولها ممكن نركب جواكى

قالت لهم اتفضلوا

يــبــقــى مــيــن الــبــطــيــخــة ؟

ويعدين تقابل البطيخة الفرخة النقارة

تـقـولـلـهـم ممـكـن أركب جـواكـى

قـــالت لـــهـم اتــفضـلــوا

يــبــقــى مــيــن الــبــطــيــخــة ؟

قابلت الديك اللى بيدن من فوق الصحارة

يـقـولـهـم ممـكـن أركب جـواكـى

قـــالت لـــه اتـــفضـــل

يــبــقــى مــيــن الــبــطــيــخــة ؟

... وهكذا تتوالى الأحداث حتى تشمل محتويات العنوان :

(٣)

بيرم التونسى

على الأرغول
حياتى

الأوله آه . والثانية آه . والثالثة آه

الأوله : مصر : قالوا (تونسى) ونفونى

والثانية : تونس ، وفيها الأهل جحدونى

والثالثة : باريس : وفى باريس جهلونى

الأولة مصر قالوا تونسى ونفونى – جزاة الخير

والثانية تونس وفيها الأهل جحدونى – وحتى الغير

والثالثة باريس وفى باريس جهلونى – وناموليير

الأوله مصر قالوا تونسى ونفونى – جزاة الخير – وإحسانى

والثانية تونس وفيها الأهل جحدونى – وحتى الغير – ماصافانى

والثالثة باريس وفى باريس جهلونى – وناموليير – فى زمانى

(٤)

يا طالع الشجرة

هات لى معاك بقرة

تحلب وتسقينى

بالمعلقة الصينى

توفيق الحكيم فى مسرحية يا طالع الشجرة

المحقق : ومتى تعود السحلية إلى جحرها ؟

الخادمة : عندما يظهر سيدى من تحت الشجرة

المحقق : ومتى يظهر سيدك من تحت الشجرة

الخادمة : عندما تنادى عليه سيدتى

المحقق : ومتى تنادى عليه سيدتك

الخادمة : عندما يرطب الجو فى الجنينة

(٥)

وفى مقدمة المسلسل التليفزيونى «سوق العصر» تأليف محمد جلال عبد القوى وإخراج أسامة غازى :

لما قاسينا نسينا

ولما نسينا اتنسينا

ولما اتنسينا افترينا

وقد تجاهل البلاغيون العرب هذا النوع البلاغى من البديع رغم ما قاموا به من درس وتصنيف لأنواع البديع وأشكاله لفظًا ومعنى وتقسيمًا وتفريعًا وتكرارًا وترديدًا حتى بلغ عند ابن أبى الأصبع مائة وستة وعشرين لونًا فى كتابه «تحرير التحبير» . وربما يرجع ذلك إلى قلة وروده فيما سجل من نصوص عربية ، مع وجوده فى الدرس البلاغى الإغريقى . فقد أطلق الإغريق على التصاعد القولى مصطلح Climax ونقله عنهم اللاتين وأطلقوا عليه sorite . وتعنى الكلمة اليونانية «السلم» حيث يستخدم عند طلب الصعود من أسفل إلى أعلى . وتعنى الكلمة اللاتينية «السلسلة» حيث تتسلسل الكلمات والجمل .

ولا يتسع المقام هنا لسرد الأمثلة المختلفة فى بعض الآداب العالمية ، وبخاصة ما يوجد منها فى مسرحيات شكسبير .

وتختلف أنواع «التصاعد القولى» باختلاف سماتها اللغوية . وقد رأينا تصنيفها على النحو التالى :

أولاً : من الناحية اللفظية : قسمنا التصاعد القولى إلى نوعين :

١ - نوع تبدأ فيه الجملة التالية بالكلمة التى انتهيت بها الجملة السابقة مثل الآية ٣٥ من سورة النور ، وحديث الرسول ﷺ عن البدعة .

٢ - نوع تتابع فيه الجمل وتعود ضمائر إلى مرجع واحد ورابط واحد مثل : قوله تعالى فى سورة الحج : ﴿وترى الأرض هامدة ، فإذا أنزلنا عليها الماء ، اهتزت ، وربت وأنبتت من كل زوج بهيج﴾ .

ثانيًا : ومن الناحية الشكلية : قسمنا التصاعد القولى إلى ثلاثة أنواع :

١ - الترديد المسلسل : مثل يا طالع الشجرة لتوفيق الحكيم .

٢ - الترديد الرقمى : ويقوم على تسلسل يعتمد على أرقام أو أعداد مثل حياتى لبيرم التونسى .

٣ - الترديد التراكمى : الفار والفارة والفرخة النقارة ..... إلخ .

(و«حياتى» لبيرم التونسى) حيث اجتمع فيها النوعان : الرقمى والتراكمى .

المراجع

(أ) العربية :

١ – ابن أبى الإصبع المصرى (١٩٩٥)

تحرير التحبير

تقديم وتحقيق : حفنى محمد شرف

المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – جمهورية مصر العربية

٢ – بارت ، رولان (١٩٩٤)

البلاغة القديمة

ترجمة وتقديم عبد الكبير الشرقاوى

نشر الفنك

٣ – حسين ، د . عبد القادر (١٩٨٣)

فن البديع

دار الشروق

٤ – ديوان بيرم التونسى (الجزء الأول) تقديم د. يسرى العزب

مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٩٦

٥ – عبد المطلب ، د. محمد

بناء الأسلوب فى شعر الحداثة : التكوين البديعى

دار المعارف

٦ - عبد المطلب ، د. محمد (١٩٩٧)

البلاغة العربية قراءة أخرى

الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

٧ - مجدى وهبة وكامل المهندس (١٩٧٩)

معجم المصطلحات الأدبية فى اللغة والأدب

مكتبة لبنان بيروت - لبنان

(ب) أجنبية :

1 - Biblia Hebraica

2 - Fishel, H.A. (1973)
The usues of stories (Climax, Gradatio) in the Tannaitic Period Hebrew
Hebrew Union College Annual vol.. XIIV

3 - Herford, R.Travis (ed.) (1915)
Prike Aboth
Schocken Books

هـل هناك إيقــاع عــروضى ؟
أم إيقـــاع شعــــرى؟

الإيقاع الشعرى بين الكلام والغناء

إيقاع الشعر بين الكلام والغناء
تجريب تمهيدى

يشد الجانب الصوتى فى البناء الشعرى الأسماع عليه ، فهو مكون جمالى ، أساسى به ، وهو تنظيم فنّى للنظام الصوتى فى اللغة . وعند قيامنا بتحليل المؤثرات الصوتية فى القصيدة ، علينا أن نفرق بين القالب الصوتى فى ذاته ، وبين الأداء المستقل عن هذا القالب . وعندما نقرأ الشعر أو ننشده لا يؤثر علينا بناؤه العروضى بصورة مباشرة أثناء قراءتنا للقصيدة . ولكن على الرغم من هذا التفريق ، لابد أن نضع فى حسابنا أن الجانب اللغوى وهو المكون المهم والجانب العروضى ، وهو الأساسى الشعورى ، متكاملان يؤازر أحدهما الآخر ، بل ويتحدان فى إيقاع شامل سائد فى النص الشعرى . فلا يوجد فيه بناء صوتى خالص دون ألفاظ دالة ، ولا معنى دون أداء صوتى يحمله .

وتضيف القراءة الجهرية للنص الشعرى تفسيرًا فرديًا له ، يتحول فيه البناء العروضى المجرد ، ويبرز فيه الأداء اللغوى الصوتى الذى يحمل ملامح إيقاعه وقوالبه ، مثل للتنغيم والنبر والاستغراق الزمنى بنوعيه الفونيمى والجملى ، حيث توظف فيها الوحدات اللغوية توظيفًا فنيًا .

ويميز ويلك و وران (Wellek & Warren 1956:146-48) فى حديثهما عن ثلاثية : (السلاسة والإيقاع والوزن) بين أبعاد ثلاثة فى البناء الصوتى للقصيدة وهى :

١ – الأداء .

٢ – البناء العروضى .

٣ – الإيقاع النثرى .

وبعد أن تحدث د. محمد حماسة عبد اللطيف عن خصائص الجملة فى الشعر والوقف على نهايتها ونهاية البيت أو الشطر ، وقارن بين الوقف فى النثر والوقف فى الشعر ، ثم عرض لبناء البحر الشعرى وأثر الوزن والقافية فى بناء الجملة ، يتساءل (الجملة فى الشعر الغربى ص ٣٧) :

«بعد هذا ، هل يكون الشعر هو مجرد أن يكون الكلام موزونًا مقفى فحسب؟ أى : هل يكون الشعر هو النثر مضافًا إليه الوزن والقافية ، وبعبارة أخرى : ألا يترك الوزن والقافية بما يتطلبه كل منهما أثرا فى بناء الجملة ؟» .

وبعد أن ناقش المكونات المعجمية والنحوية فى الشعر بإزاء مكوناته العروضية والصوتية يجيب عن تساؤله السابق (الجملة فى الشعر العربى ص ٨٤):

«إن هناك جانبين : أحدهما : الوظائف النحوية التجريدية ، وهذه لا يمكن التفرقة فيها بين أنماط الكلام ، غير أن الشعر أكثر استغلالاً للإمكانات المتنوعة التى يتيحها النظام النحوى لاستخدام هذه الوظائف كالتقديم والتأخير ، والحذف والذكر ، والتعريف والتنكير ، وغير هذا وذاك من الأنظمة المجردة التى تتحقق فى كل ضرب من ضروب الكلام ، وليس ثمة مانع أن تكون فى النثر أو فى الشعر .

وأما الجانب الثانى : فهو الصورة الصوتية المنطوقة أو المكتوبة التى تصدر وفقًا لذلك النظام المجرد وتكسو هيكل هذا النظام المجرد لحم المفردات وقد تحققت فيها الشروط الصرفية والنحوية والدلالية، وتضاف للشعر هنا شروط الوزن والقافية ؛ ولذلك عندما عرف القدماء الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى كانوا ينطلقون من أن الشروط الأخرى متحققة» .

ثم يتحدث عن النسيج الشعرى الذى ينصهر فيه العروض والقافية فى صياغة بنية الجملة إنتاجًا وأداء حيث يقول : (الجملة فى الشعر ص ٩٣) :

«ليس هناك مفرّ من تناول الجملة فى الشعر فى ضوء ما يحدده لها الوزن والقافية ، فلكل منهما دور فعّال فى صياغة بنية الجملة ، وإن كان هذا الدّور فى

حاجة إلى كشف وإيضاح ؛ لأن الصياغة تظهر لنا وقد تطابق فيها التنظيم النحوى مع الوزن الشعرى ، وتآلف جانبا النسج بحيث يخفى أثر كل منهما فى الآخر» .

ويبيّن أن المعنى هو الذى يقود الإيقاع ، والإيقاع الشعرى نحويًا وعروضيًا يؤدى إلى المعنى حيث ينصهر الشكل والمضمون قائلاً : (الجملة فى الشعر العربى ص ٢١٩) :

«ويثبت التحليل أيضًا أن هذه القواعد بنوعيها النحوى والعروضى لا تكون بمنأى عن إنتاج الدلالة الخاصة بالقصيدة لأن كل جانب من الجوانب على مستوى الأصوات والصيغ والمفردات والتراكيب والوزن الشعرى الخاص واختيار القافية المعينة يتعاون مع الآخر ، ومن هنا يكون إنتاج الدلالة حاصلاً لعدد كبير من التوافقات التى تتآزر وتصنع سياقًا معينًا يساعد بدوره على توجيه فهم الجزئيات فى إطار النصّ كله» .

وقد أكثرت من الاستشهاد من كتاب (الجملة فى الشعر العربى) ، لأنه يعالج قضية الاختلاف والاندماج معًا بين العروض واللغة فى الشعر من الناحيتين البنائية والأدائية . ولم يصادفنى من الكتب العربية ما تناول هذا الموضوع ، وبخاصة من الناحية التى يعنى بها هذا البحث .

وأخذ د. محمد حماسة على (عبد القاهر الجرجانى) إغفاله دور الوزن والقافية فى صدد حديثه عن النظم فى كتابه (دلائل الإعجاز (٢٠٠٠) : ٣٦٤) :

«وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب فى شىء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة إن لم يقدم فيه ما قدم ، ولم يؤخر ما أخر ، وبدئ بالذى ثنى به ، أو ثنى بالذى ثلث به ، لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصفة . وإذا كان كذلك، فينبغى أن تنظر إلى الذى يقصد واضع الكلام أن يحصل له من الصورة والصفة: أفى الألفاظ يحصل له ذلك ، أم فى معانى الألفاظ ؟ وليس فى الإمكان أن يشك عاقل إذا نظر ، أن ليس ذلك فى الألفاظ ، وإنما الذى يتصور أن يكون مقصودًا فى

الألفاظ هو «الوزن» ، وليس هو من كلامنا فى شىء لأنا نحن فيما لا يكون الكلام كلامًا إلا به ، وليس للوزن مدخل فى ذلك» .

ولكننا نرى - كما يبدو من كلام عبد القاهر - أن ترتيب البناء الشعرى اللغوى يؤدى إلى صورة وصفة لابد أن يكونا مقصودين . والقصدية شرط من شروط العلامة اللغوية وبنائها ، وشرط من شروط دلالة النص . فعندما تكون العلامة مقصودة تصير رمزًا يحمل دلالة أو جملة من المعانى توحى بها العلامة .

أما عندما تأتى عفويّة من مصدرها دون قصد فهى مجرد علامة ، مثل إصدار الكحة إذا كانت غير مقصودة فهى علامة على مرض أو إصابة ببرد لا يقصد مصدرها أن يخبرك بها عن مرضه ، بل أحيانًا لا يود ذلك . وإذا صدرت مقصودة فهى رمز يحمل دلالة يحددها السياق ، مثل استئذان الغريب فى دخول الدار ، أو تنبيه الغافل إلى حضور المصدر حضورًا حسيًا أو حضورًا معنويًا (نحن هنا مثلاً) .

واهتمام عبد القاهر «فيما يكون الكلام كلامًا إلا به» أمر يتفق مع اهتمامه البلاغى .

وعندما يرى أن «ليس للوزن مدخل فى ذلك» يغفل الجانب العروضى الخارج عن دائرة اهتمامه . ويكون ذلك الإغفال عادة عند العلماء عند تحديد مجال درسهم وتحديد دائرة اختصاصهم بعامة ، أو فى القضية قيد البحث بخاصة .

والعروض - فى ذاته - ليس من اللغة وليس من الكلام . ومن البديهى أنه لا يوجد بناء عروضى مجرد ، وتحقق الوزن واستواء القافية وحدهما لا يصنع شعرًا . بل يصنع الشعر بوسائل متشابكة متداخلة تشمل كل جوانب الظواهر اللغوية والعروضية والقافية ؛ كما وضح د. محمد حماسة فى (الجملة فى الشعر العربى : ٦) .

ويتساءل بعض العلماء (C.Scott 1998 : 27-9) : هل الإيقاع هو المنظم الأعلى للوزن ، حيث يكون الوزن أحد تجلياته التى تتجلى فى القراءة الشعرية ؟ هل هو البنية السطحية للوزن تتجلى فى المتغيرات اللغوية التى تضارع الانتظام المجرد للبحر ؟ أم هو التجلى الفعلى للوزن فى بنيته الذهنية المجردة ؟ تمامًا مثل التقابل بين الأداء والمقدرة ، أو البنية السطحية والبنية العميقة ، أى تحقيق ما هو ممكن فى إطار القواعد الخاصة بالتحويلات الإيقاعية .

ودونما انتظار للإجابة على هذا السؤال متعدد الصياغة ، نتجه إلى موضوع بحثنا الذى يقارن تجريبيا بين ثلاثة أنواع من الأداء لبيت من الشعر :

- الأداء النثرى : ونعنى به قراءة البيت قراءة غير انفعالية لا أثر فيها للمؤثرات الشعرية .

- الأداء الشعرى : ونعنى به قراءة البيت قراءة انفعالية تنفعل وتتأثر بكلماته وجمله .

- الأداء الغنائى : ونعنى به الإنشاء أو أن يصرح المؤدى صوته بالترنم والتلحين .

وما يهمنا هو دراسة الأداء النغمى melodic performance للكلام الشعرى ، وتآلف بروسودية اللغة مع بروسودية العروض . وهذا البحث محاولة متواضعة نحو اكتشاف الأداء النغمى عامة والأداء الشعرى بخاصة .

ويشمل الأداء النغمى للكلام العوامل البروسودية فى النبر والإيقاع . وأقل وحدة يقع عليها النبر هى المقطع . واللغات التى تستغل النبر فى تراكيبها تعرف بلغات النبر المقطع syllable – stress وهناك أربعة أنواع للنبر : نبر الكلمة ، والنبر الأولى ، والنبر الثانوى ، وغياب النبر .

ويقع النبر فى بعض اللغات على مقطع معين ثابت فى الكلمة . وفى لغات أخرى يقع النبر فى أماكن غير ثابتة . وعلى ذلك أن نفرق بين النبر الكلمى الذى به يتميز تركيب كلمة أخرى نبريًا ، وبين النبر التوكيدى emphatic stress الذى

يميز دلالة المنطوقات utterances ، ويختلف موقعه باختلاف دلالة التوكيد لكلمة معينة داخل المنطوق أو الجملة .

تأمل اختلاف النبر التوكيدى داخل المنطوقات المتغيرة للجملة الآتية :

(كتبت الكلمة ذات النبر التوكيدى بخط بارز)

(أ) جاء الطفل مسرعًا (حضر الطفل ولم يغب)

(ب) جاء الطفل مسرعًا (حضر الطفل نفسه ، أو حتى الطفل حضر)

(جـ) جاء الطفل مسرعًا (حضر الطفل بسرعة لم يتوان فى مجيئه)

وثمة وسيلة أخرى من وسائل البروز prominence فى الجمل والمنطوقات ، وهو ثقل المقطع Syllable weight . فبعض المقاطع طويلة ، أى تحتوى مثلاً على صائت طويل أو تحتوى على صائت قصير يليه صائتان ، وبعض المقاطع قصيرة تفتقر إلى هذين التركيبين .

وهناك علاقة تبادلية بين زمن المقطع مع النبر وثقل المقطع . وتؤدى هذه العلاقة فى الكلام إلى إدراك الإيقاع ، ويؤدى تنوع الاختلاف فى تلك العلاقة إلى الاختلاف فى إدراك الإيقاع .

ويرى لايفر (Laver 1994 : 157) أن إيقاع الكلام يتم من خلال تقسيم منطوقاته إلى أجزاء متساوية تقريبًا ومتماثلة isocronous فى انتظام زمنى. فإذا ظهر ميل فى لغة من اللغات إلى التساوى فى الاستغراق الزمنى بين المقاطع (كل حسب سرعة المتكلم أو الكلام) فإن تلك اللغة تعرف بأنها من اللغات التى تستخدم المقطع عنصرًا مكونًا لإيقاعها ، ويطلق عليها لغات ذات إيقاع مقطعى syllable based rhythm ومن أمثلة تلك اللغات : اللغة الأسبانية واللغة الإيطالية. وإذا ظهر ميل فى لغة من اللغات إلى التساوى فى الاستغراق الزمنى فى الفواصل الزمنية بين كل مقطع منبور وآخر ، فإن تلك اللغة تعرف بأنها من اللغات التى تستخدم النبر حدا من حدود وحداتها الإيقاعية ، وتوصف بأنها لغات ذات إيقاع نبرى stress based rhythm . ومن أمثلتها : اللغة الإنجليزية .

التجـــربة الأولـــى

تهدف هذه التجربة إلى الاكتشاف الأوليّ لعناصر الإيقاع من ناحية ، ومن ناحية أخرى معرفة الفروق النبرية بين أنواع الأداء للمنظوم من الشعر . ولذا فقد اخترنا بيتًا مشهورًا من قصيدة مشهورة عرفها قليلو الثقافة حتى العامة ، وهو :

يـا لـيـل الصبّ مـتـى غـده   أقـيـام الساعـة مـوعـده

وقد عارض هذه القصيدة كثير من الشعراء ، حتى زادت معارضتها عن المائة ، وتلقفها المطربون والمنشدون ، وصاغوا منها ألحانًا رددتها المحافل .

وجملة «يا ليل الصب» التى بدأ بها الحصرى القصيدة قد اختلف الأدباء فى إعرابها على ثلاثة أوجه (محمد المرزوقى وآخر : ١٠ – ١١) :

الوجه الأول : (يا ليل الصب) .بفتح اللام الأخيرة فى (ليل) وكسر باء (الصب) على أنه منادى مضاف ، ويكون الضمير فى (غده) إما راجعًا إلى الليل فيكون فيه (التفات) أى (يا ليل الصب ، متى غد ليل الصب) أو راجع إلى الصب ، وفى الجملة تجريد ، فكأن الشاعر يقول (يا ليلى متى غدك) .

الوجه الثانى : (يا ليل الصب) بضم لام (ليل) وضم باء (الصب) فتكون كلمة (ليل) مبنية على الضم فى محل نصب على النداء ، وجملة (الصب متى غده) مبتدأ وخبر .

الوجه الثالث : (يا ليل الصب متى غده) بضم لام (ليل) وكسر باء (الصب) فتكون (يا) للتنبيه أو لنداء محذوف تقديره (يا قوم) وجملة (ليل الصب متى غده) مبتدأ وخبر .

وقد اخترنا الوجه الثالث للأسباب الآتية :

١ – كى يكون الشطر الأول من البيت مشابه لتركيب وسلاسة الشطر الآخر .

٢ – البعد عن الوقفات التى يتطلبها الوجه الثانى توحيدًا لإيقاع الشطرين .

٣ – تعمل المشابهة فى الصوائت على سهولة المقارنة بين الشطرين ، واكتشاف النمط والقالب السائدين .

إجـراء التجربة :

١ – وقع الاختيار على شخصين يصلحان لإجراء التجربة ، بلغ عمر كل منهما ٢٢ عامًا ، وهما طالب وطالبة بالسنة الثالثة بكلية الآداب ، ولهما خبرة فى تذوق الشعر وإنشاده ، والطالبة ذات خبرة فى الغناء الصارح فى الحفلات الجامعية .

٢ – قرأ الشخصان بيت الشعر ، وتدربًا على نطقه كلامًا ، فشعرا ، ثم غناء .

٣ – سجلت مرات الأداء فى مسجل tape - recorder بمعمل الصوتيات بكلية الآداب – جامعة الإسكندرية .

٤ – حللت الصور الطيفية spectrograms الناتجة عن التحليل الأكوستى (الفيزيائى) للمنطوقات فى جهاز المطياف Kay Electric Company Sonagraph

٥ – ظهر نوعان من التحليل عمدنا إليهما فى كل صورة طيفية :

(أ) تحليل مكونات formants الصوامت والصوائت وتسلسلها الخطىّ ، وزمن كل صوت .

(ب) بيـان خـط الشـدة amplitude display ، وبـه نـحـدد مـقـدار الجـهـارة Loudness فى كل مقطع ، وبه نرصد النبر الأولىّ والنبر الثانوىّ . أى يوضح لنا هذا الخط نبر الكلمة ونبر الجملة وهذا ما يهمنا فى الأداء .

٦ - قسمنا البيت إلى مقاطع على النحو الآتى :

الشطر الأول	الشطر الثانى
١ - يا	١١ - أ
٢ - لَىْ	١٢ - ق
٣ - لُصْ	١٣ - يا
٤ - صبْ	١٤ - مُسْ
٥ - بِ	١٥ - سا
٦ - مَـ	١٦ - عَ
٧ - تى	١٧ - تِ
٨ - غَ	١٨ - مَوْ
٩ - دُ	١٩ - عِ
١٠ - هُو	٢٠ - دُ
	٢١ - هُو

ثم قسمنا البيت إلى تفاعيل ، ووزن التفعيلة فى البيت : فعلن أو فعلن على النحو الآتى :

يـالَىْ لُـصْـبْ بِـمَـتـى غَـدُهُـو أَقِـيَـا مُـسْـا عَـتِـمَـوْ عِـدُهُـو

٧ - تم قياس الاستغراق الزمنى فى كل من المقاطع والتفاعيل بالمللى ثانية (١/١٠٠٠ من الثانية) .

نتائج التجربة

أداء الطالب

	الصائت	١ - نثر		٢ - شعر		٣ - غنـــاء	
		نبر (شدة)	زمـن	نبر (شدة)	زمـن	نبر (شدة)	زمـن
1	a	3.0	190	3.0	250	2.4	320
2	a	2.5	60	2.6	70	2.1	150
3	u	2.2	70	2.4	60	2.1	120
4	a	2.7	70	2.3	60	2.3	120
5	i	2.7	60	2.4	140	2.5	110
6	a	2.5	70	2.5	80	1.8	50
7	a:	2.3	40	3.1	250	1.6	60
8	a	2.1	90	2.1	60	2.1	340
9	u	2.2	60	2.2	100	1.9	110
10	u	1.9	30	2.1	140	2.1	150
11	a	2.4	70	2.7	60	1.7	90
12	i	2.6	150	1.0	50	1.6	50
13	a:	2.3	150	3.0	370	1.7	150
14	u	1.7	60	2.0	50	1.3	180
15	a:	2.2	140	2.5	570	1.9	210
16	a	1.5	50	0.6	40	2.0	260
17	i	0.3	20	2.1	40	1.2	170
18	a	2.0	40	2.1	70	1.9	100
19	i	2.1	80	2.2	50	2.2	120
20	u	2.2	70	2.2	70	2.1	150
21	u	2.2	70	2.2	160	2.0	140

جـدول (١)

	الصائت	١ - نثر		٢ - شعر		٣ - غناء	
		نبر (شدة)	زمن	نبر (شدة)	زمن	نبر (شدة)	زمن
1	a	3.2	260	2.1	380	2.2	220
2	a	2.4	100	1.7	40	2.2	110
3	u	1.9	60	1.9	80	2.3	230
4	a	2.1	70	1.4	70	2.2	100
5	i	-(1)-	--	2.0	90	2.7	240
6	a	2.2	30	7.5	100	1.8	20
7	a:	2.1	40	2.2	280	2.0	100
8	a	2.1	70	6.7	40	2.1	130
9	u	1.3	50	2.5	110	2.2	360
10	u	2.4	70	1.9	110	2.3	330
11	a	2.4	50	2.6	50	2.8	70
12	i	2.1	30	0.6	30	0.7	20
13	a:	2.3	160	2.4	190	2.4	120
14	u	2.1	80	2.2	80	2.5	210
15	a:	2.0	140	2.4	210	2.2	80
16	a	1.0	40	1.7	60	2.1	70
17	i	2.3	40	1.3	70	1.4	100
18	a	2.1	60	7.8	70	2.1	130
19	i	1.7	40	2.2	70	2.4	290
20	u	2.2	70	2.4	120	2.3	290
21	u	1.6	90	2.3	140	2.4	280

(١) لم يظهر هذا الصائت فى التحليل وبالتالى لم نضع قيمة فى تلك الخانة

جدول (٢)

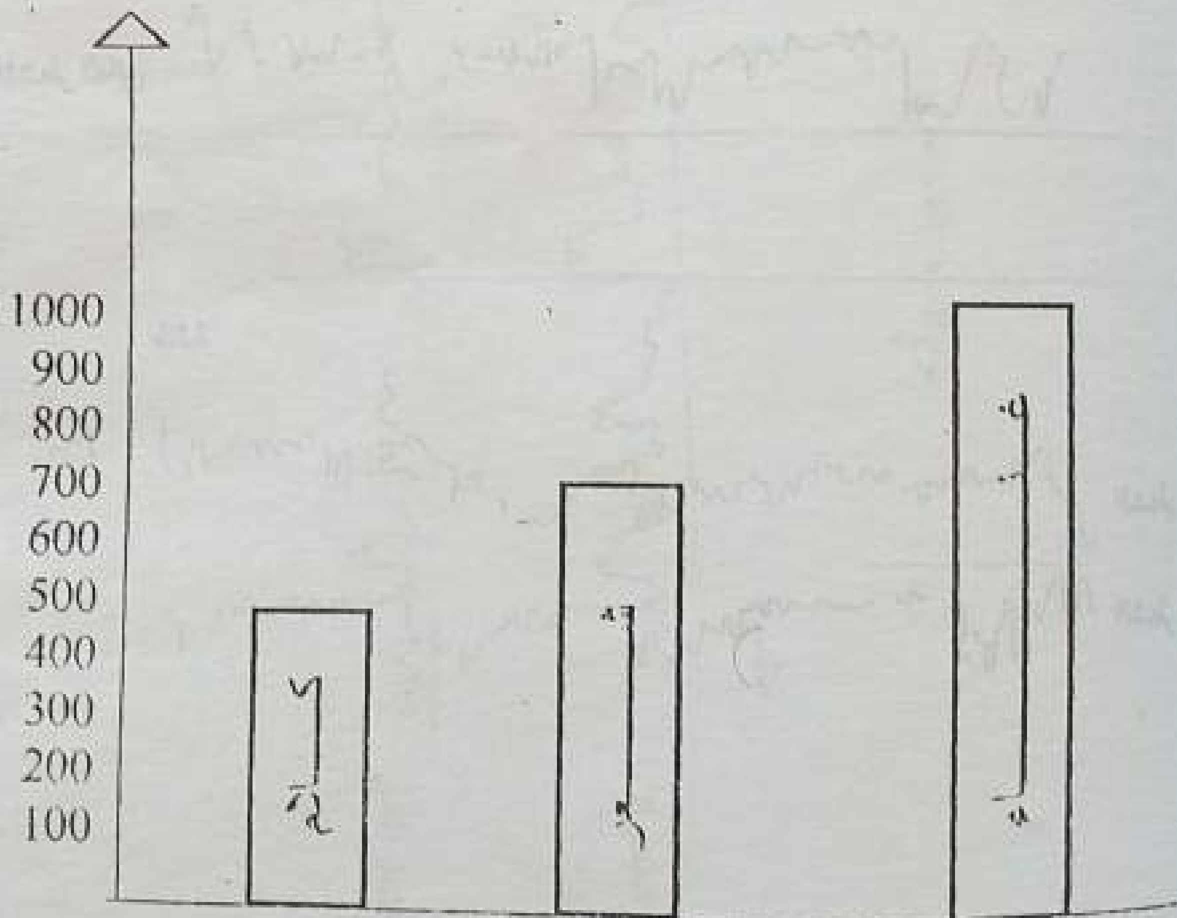
كلام	شعر	غنـــاء	
3	3	2.4	1
2.5	2.6	2.1	2
2.2	2.4	2.1	3
2.7	2.3	2.3	4
2.7	2.4	2.5	5
2.5	2.5	1.3	6
2.3	3.1	1.6	7
2.1	2.1	2.1	8
2.2	2.2	1.9	9
1.9	2.7	2.1	10
2.4	1	1.7	11
2.6	3	1.6	12
3.2	2	1.7	13
1.7	2.5	1.3	14
2.2	0.6	1.4	15
1.5	2.1	2	16
0.3	2.1	1.2	17
2	2.2	1.9	18
2.1	2.2	2.2	19
2.2	2.2	2.1	20
2.5	2.2	2.0	21

جدول يبين مقدار النبر (الشدة) فى كل مقطع

جـــدول (٣)

		بالَى	لُصَبْ	بِمَتى	غَدَةْ	أقْبا	مُسَا	عَتَمُو	عِدَةْ
كلام	الطالب	٥١٢	٤٨٠	٥١٢	٤٨٠	٦١٦	٥٠٤	٥٢٨	٢٨٨
	الطالبة	٦١٦	٥٤٤	٧٥٢	٤٠٠	٦٠٨	٤٨٠	٥٢٠	٣٨٤
شعر	الطالب	٧٢٠	٥٢٠	٧٩٢	٥٢٠	٨٣٢	٦٨٠	٧٠٤	٥٢٠
	الطالبة	٦٨٠	٦٠٨	٩١٢	٥٠٤	٦٠٨	٥٩٢	٨١٦	٥٢٨
غناء	الطالب	٩١٢	٧٠٤	١٠٢٠	٤٨٠	٦٨٠	٦٦٤	٩٧٦	٧٢٠
	الطالبة	٦٧٢	٩٦٠	١٤٤٠	٩٦٠	٩٠٤	١٠٠٠	١٠١٦	١٤٤٠

جدول يبين مقدار الاستغراق الزمنى فى كل تفعيلة فى الكلام والشعر والغناء
بين أداء الطالب وأداء الطالبة
جـــدول (٤)



رسم توضيحى يبين العلاقة بين الاستغراق الزمنى وطريقة الأداء فى الشعر والنثر والغناء

نوع الأداء : كلام

طالب

الشطر الأول

الشطر الثانى

طالبة

الشطر الأول

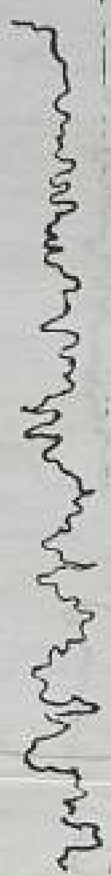
الشطر الثانى

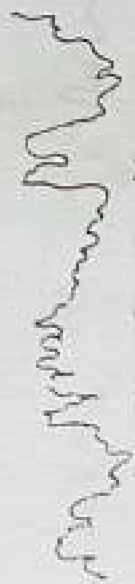
نوع الأداء : إلقاء شعرى

طالب

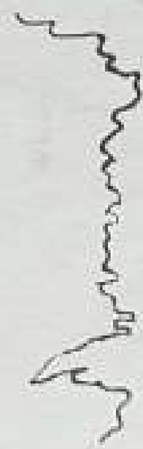
الشطر الأول أأ

الشطر الثانى





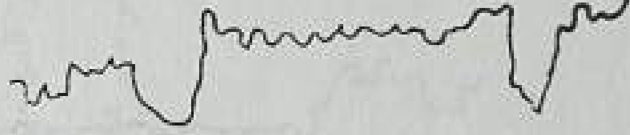


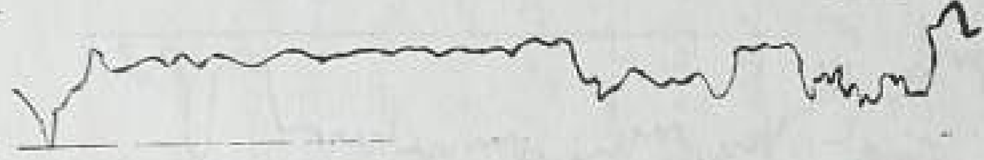


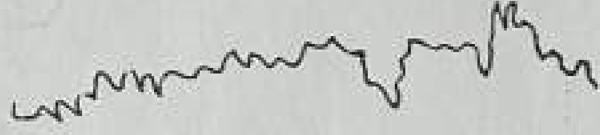
خاتمة

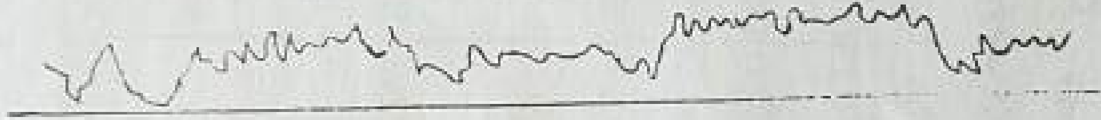
نوع الأداء : غناء

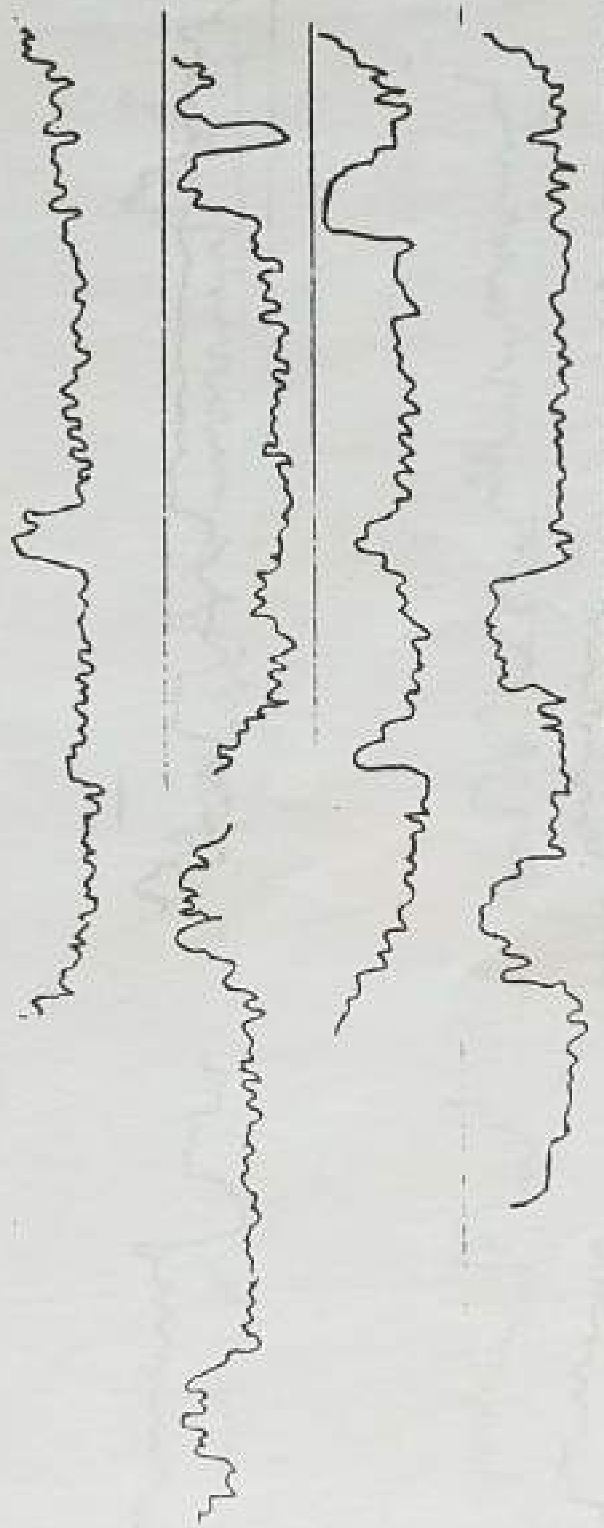
طالب











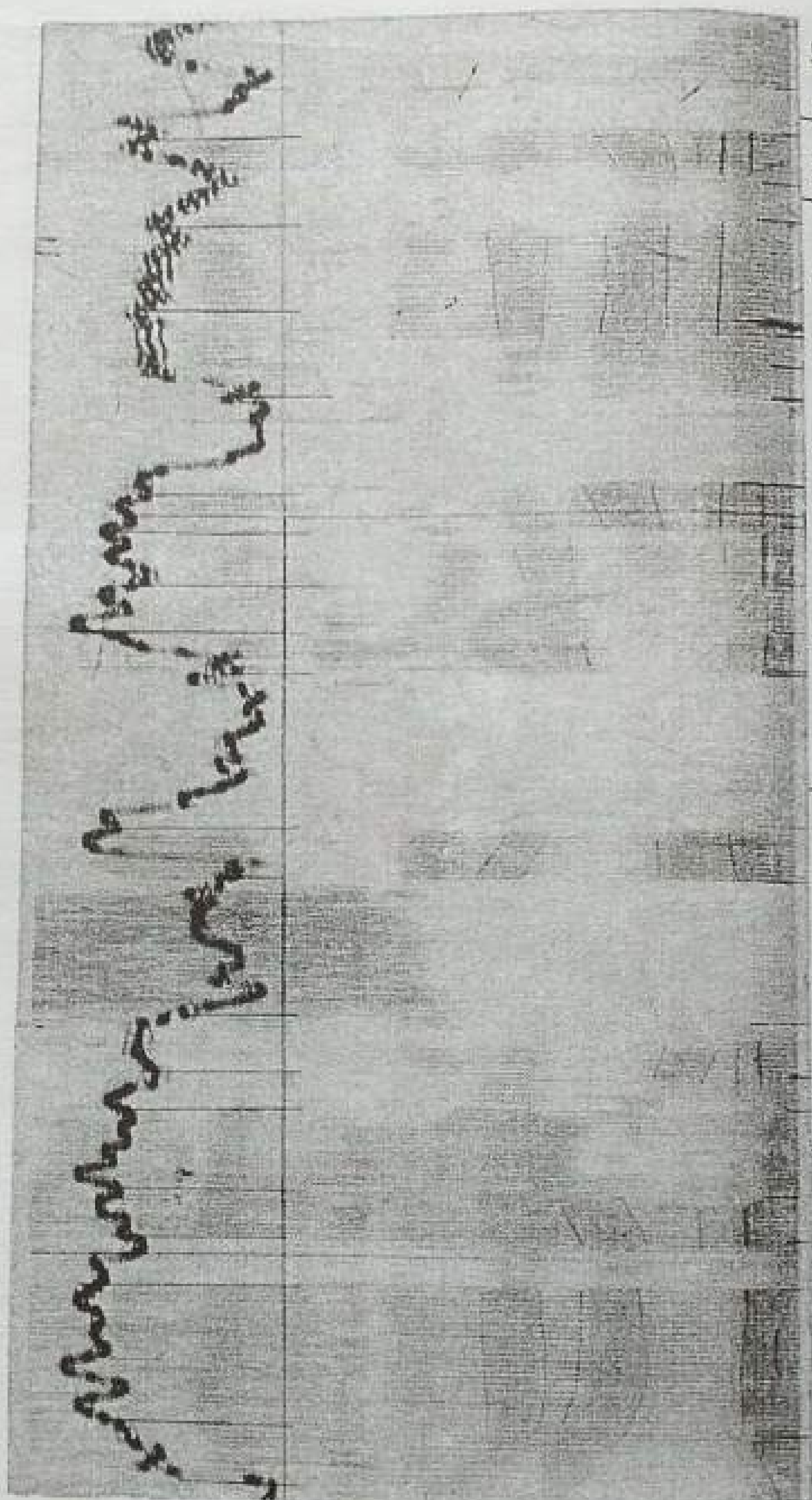
الوصف العام :

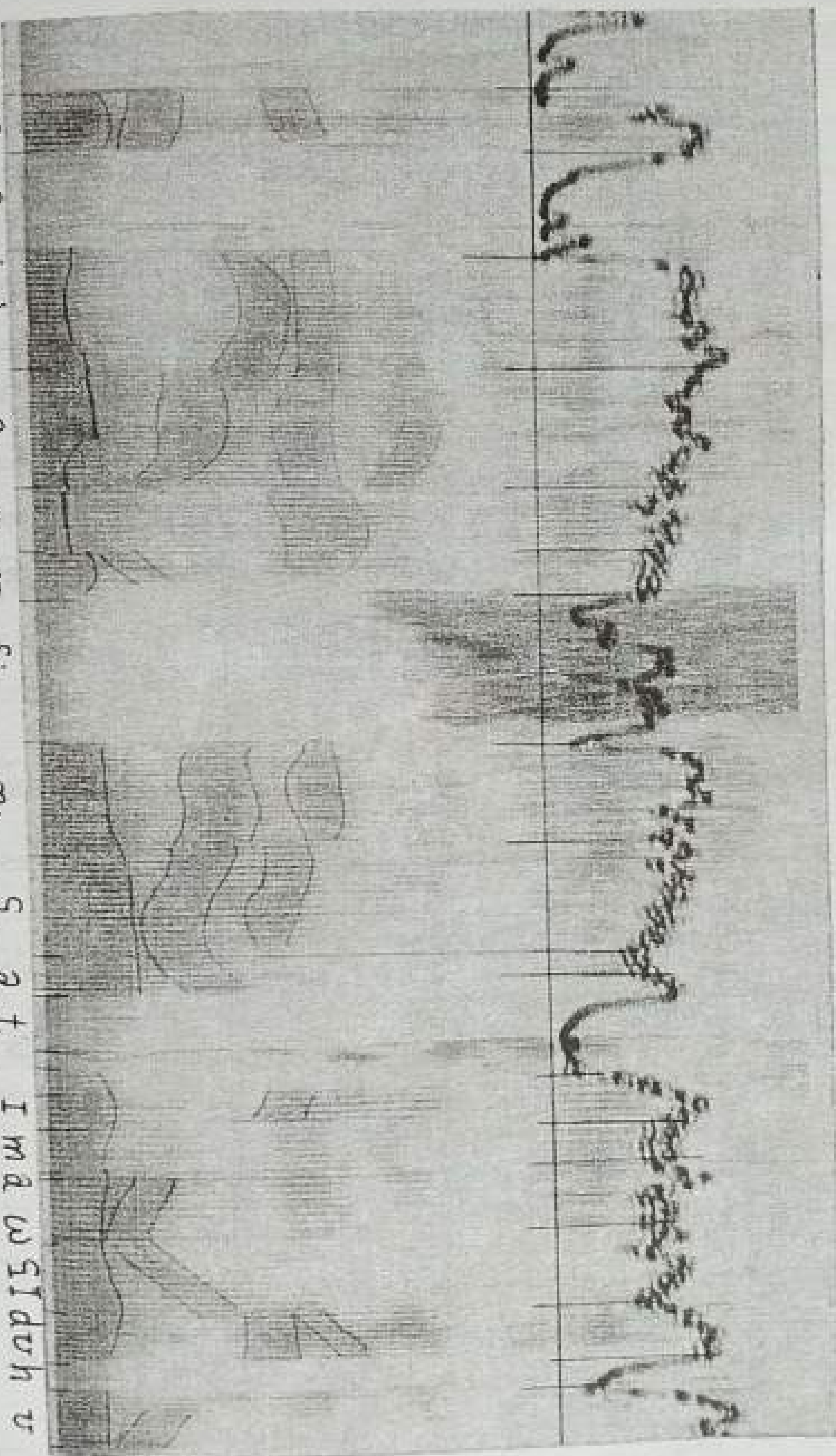
بالنظر إلى قياسات البحث ونتائجه وصوره الطيفية ومنحنياته البروسودية من خلال منحنى الشدة الذى يظهر القمم النبرية ، تبين أن لكل أداء (كلامى، شعرى، غنائى) سمته وإيقاعه الخاص به حيث يرتبط هذا - على ما يبدو - بالاستغراق الزمنى لكل نوع أدائى كما ظهر فى الشكل البيانى ص . وقد اتسم الأداء الغنائى بحرصه على الإيقاع المنتظم بصورة أكثر من غيره من أنواع الأداء الأخرى. فالإيقاع الغنائى أصل لباب الإيقاع الشعرى . والدليل على ذلك أن بعض الشعراء اكتشف بعض العيوب فى البناء الشعرى بعد أن استمع إلى مغنية تغنى شعره .

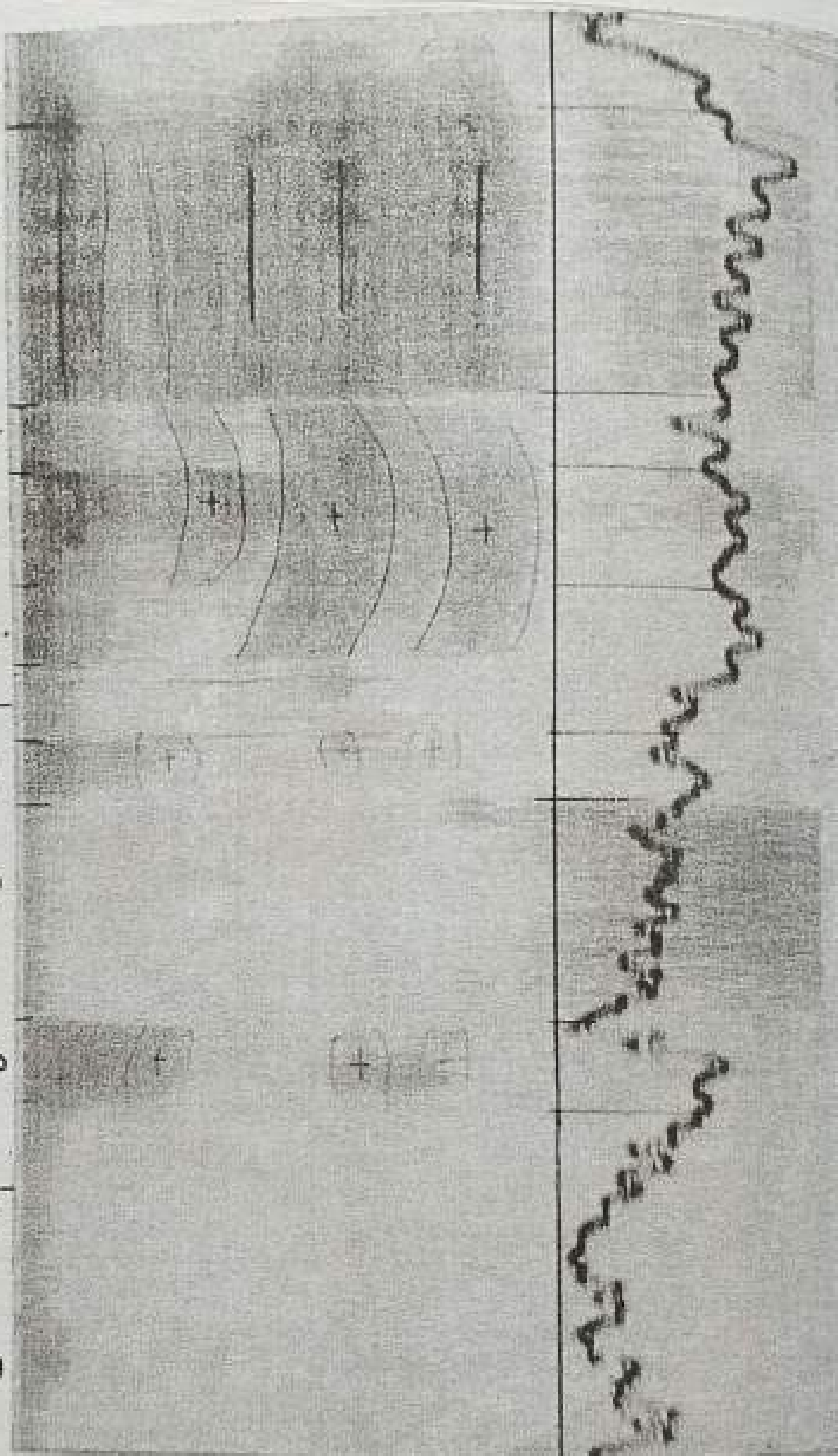
ولم تظهر القياسات أى أثر بارز لانتظام التفعيلة والمقطع فى الدور الإيقاعى ، ولم يثبت كمياً التساوى والاتحاد بين الوحدات فى الأداء الشعرى. ويبدو أن ثمة عناصر أدائية تقوم - بصورة كيفية وليست مطلقة - بإضفاء سمت القوالب المنتظمة ذهنيا إلى الوحدات العروضية واللغوية معا . وهذا يتفق مع ما ذهب إليه بعض الباحثين المهتمين بأمور الإيقاع .

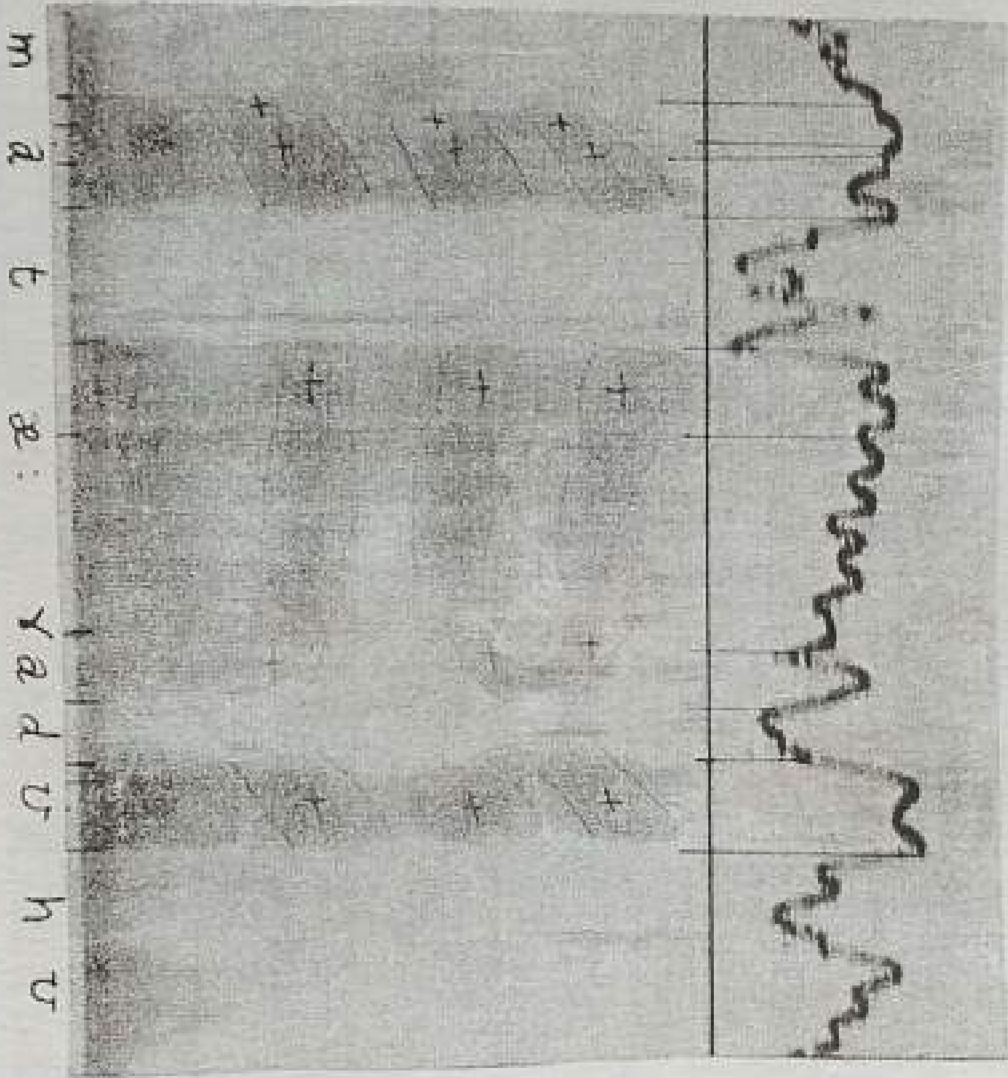
وما يمكن أن يساعد فى سبر هذا البعد الذهنى المجرد هو التجريب الصوتى الإدراكى والمعرفى .

صور طيفية للكلام


j a: l a J l v s: a b: I m a t a y a d u h v

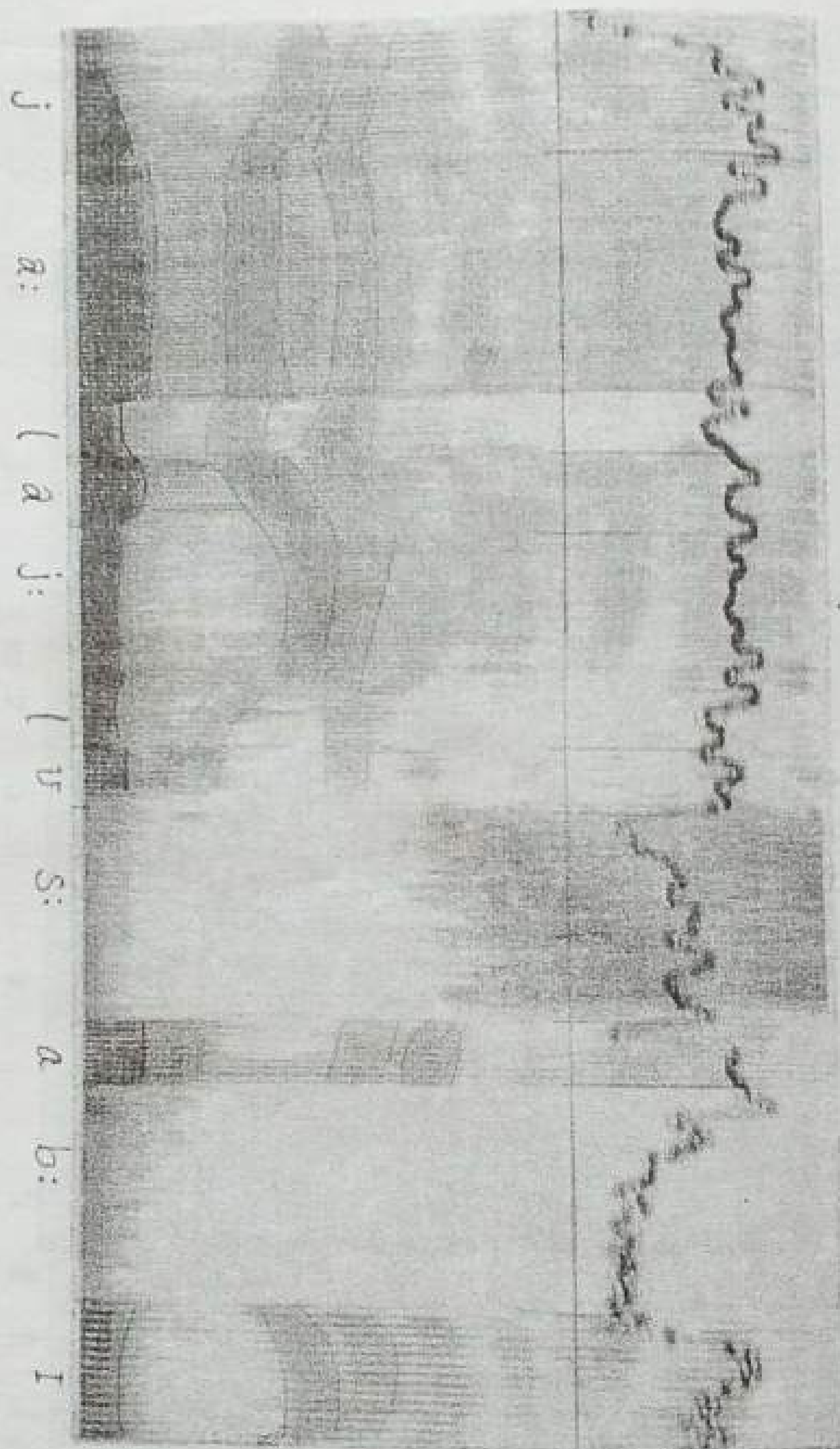

ʔ a q i j a: m ʊ s: æ: ʕ a t ɪ m a w s ɪ d ʊ h ʊ

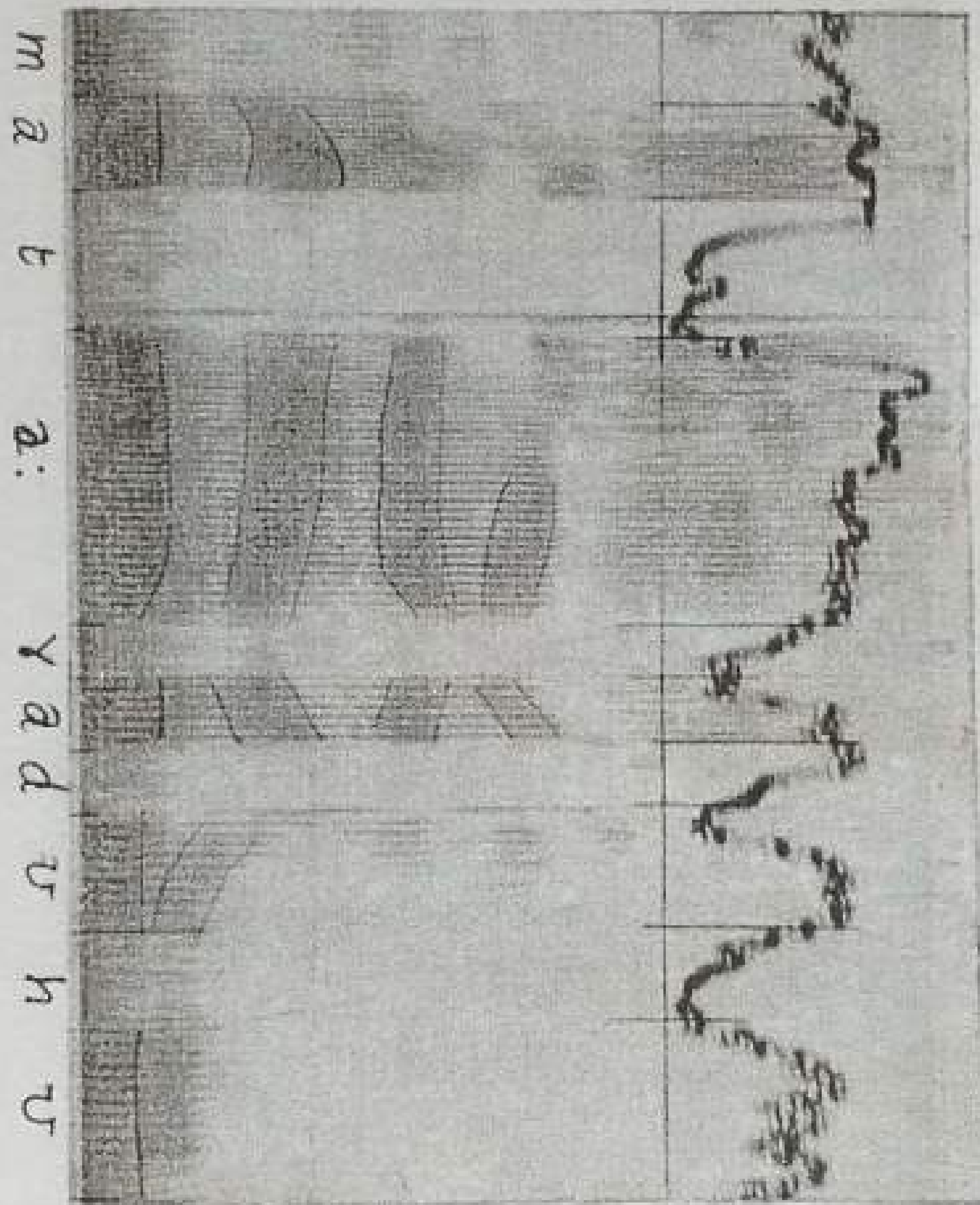


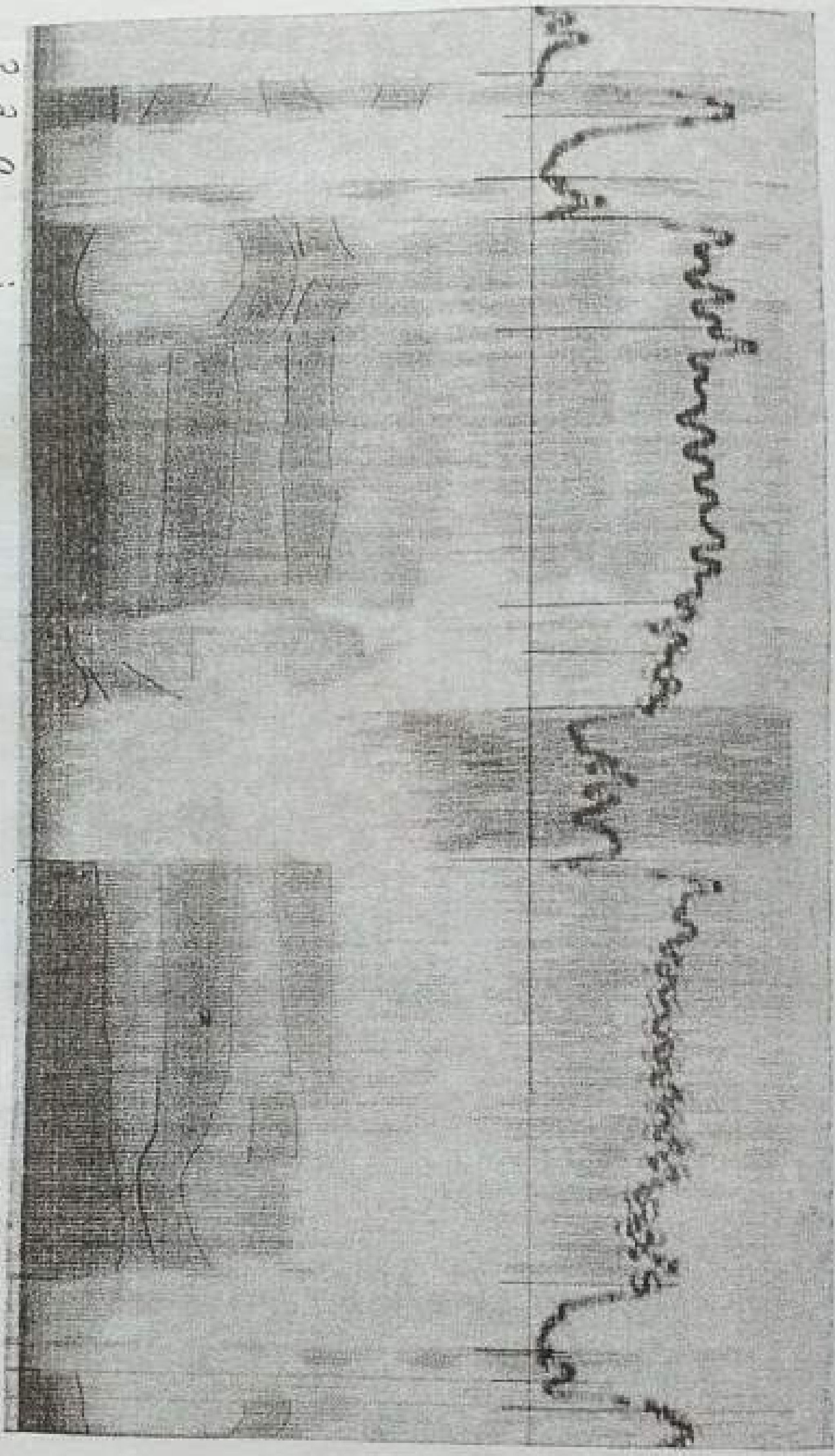

m a t æ: ɣ a d ʊ h ʊ

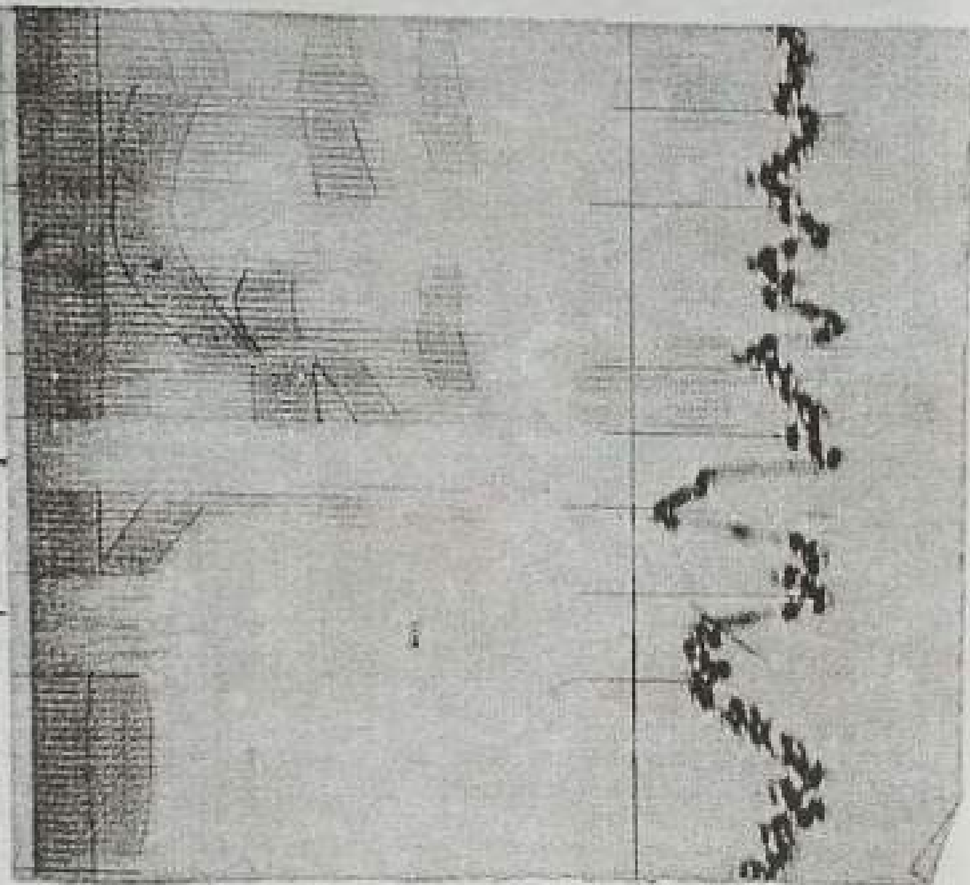
ʔ a q ī j a: m ʊ s: æ ʕ a tʰ ɪ m a w ʕ ɪ d ʊ h ʊ

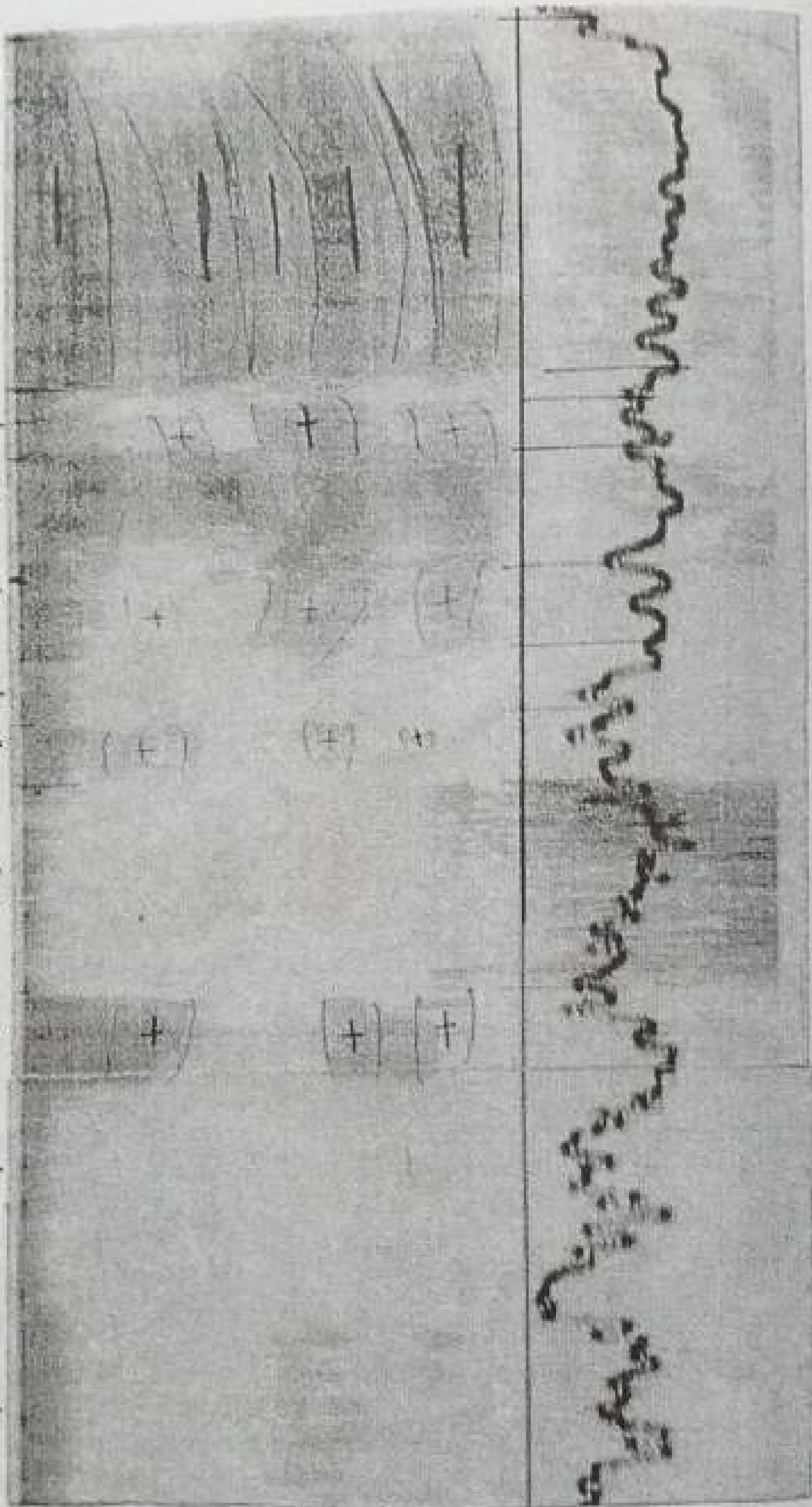
صــور طيفية للأداء الشعرى

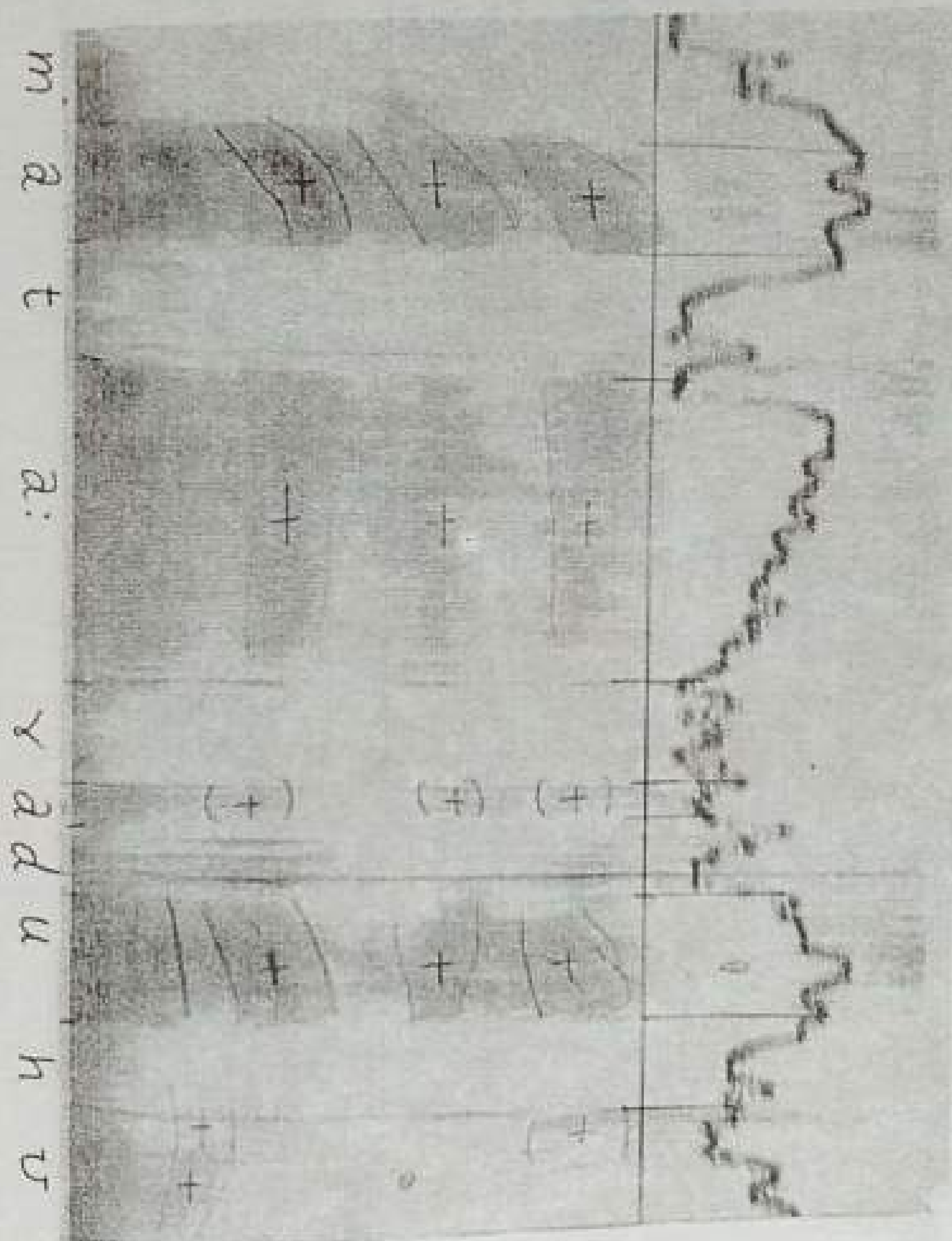



m a t a: y a d u h u



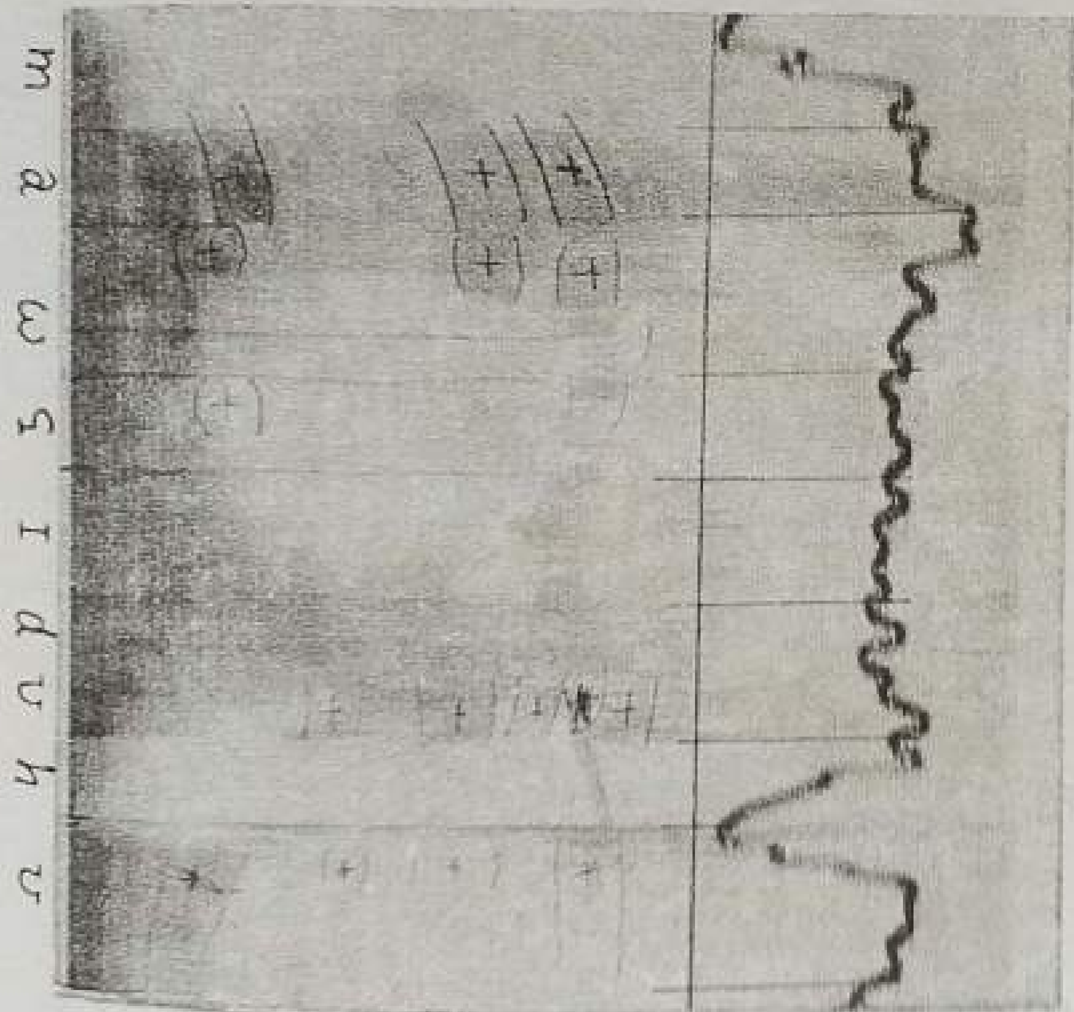



j a: l a j l ʊ s: a b: i

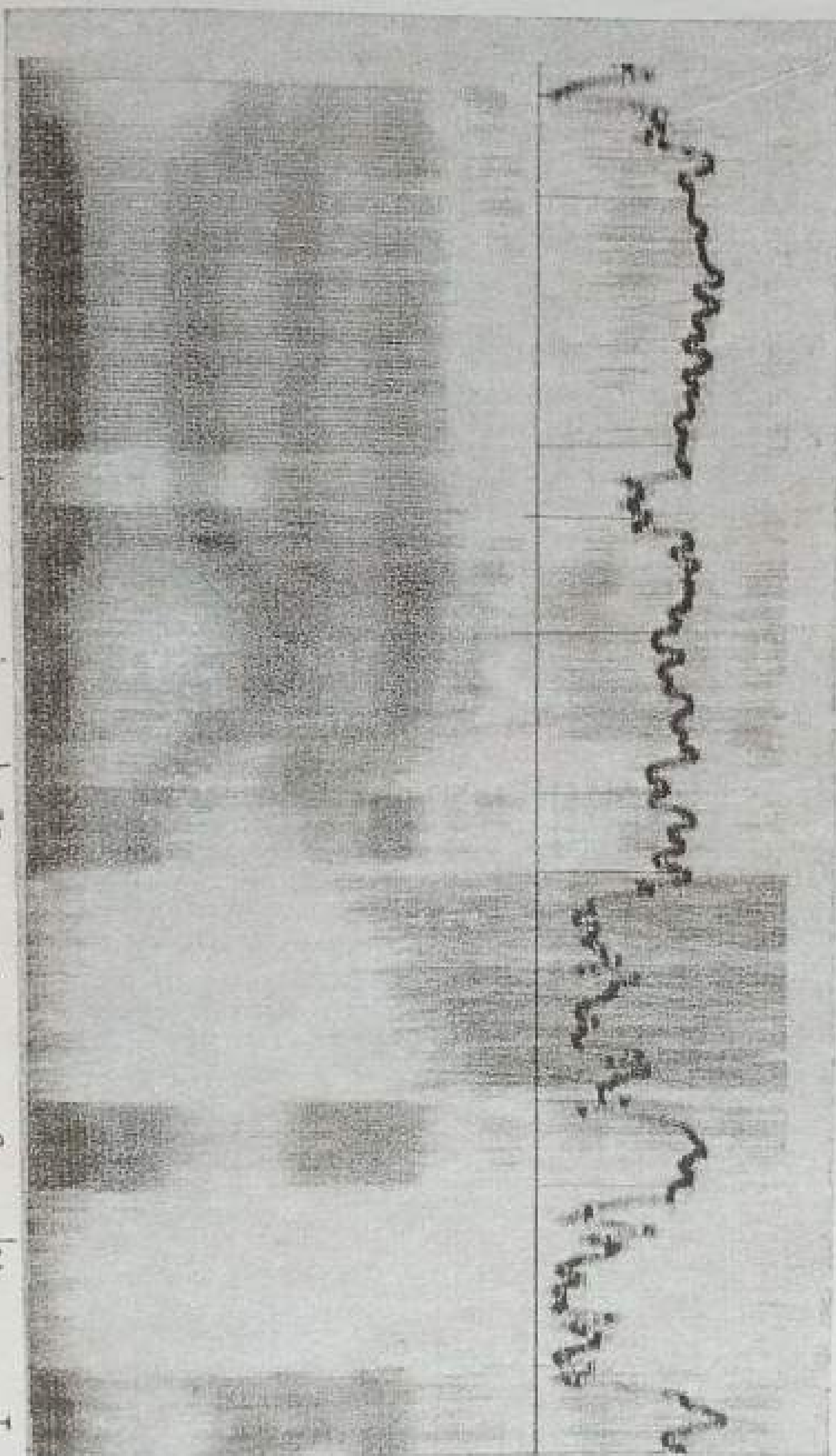


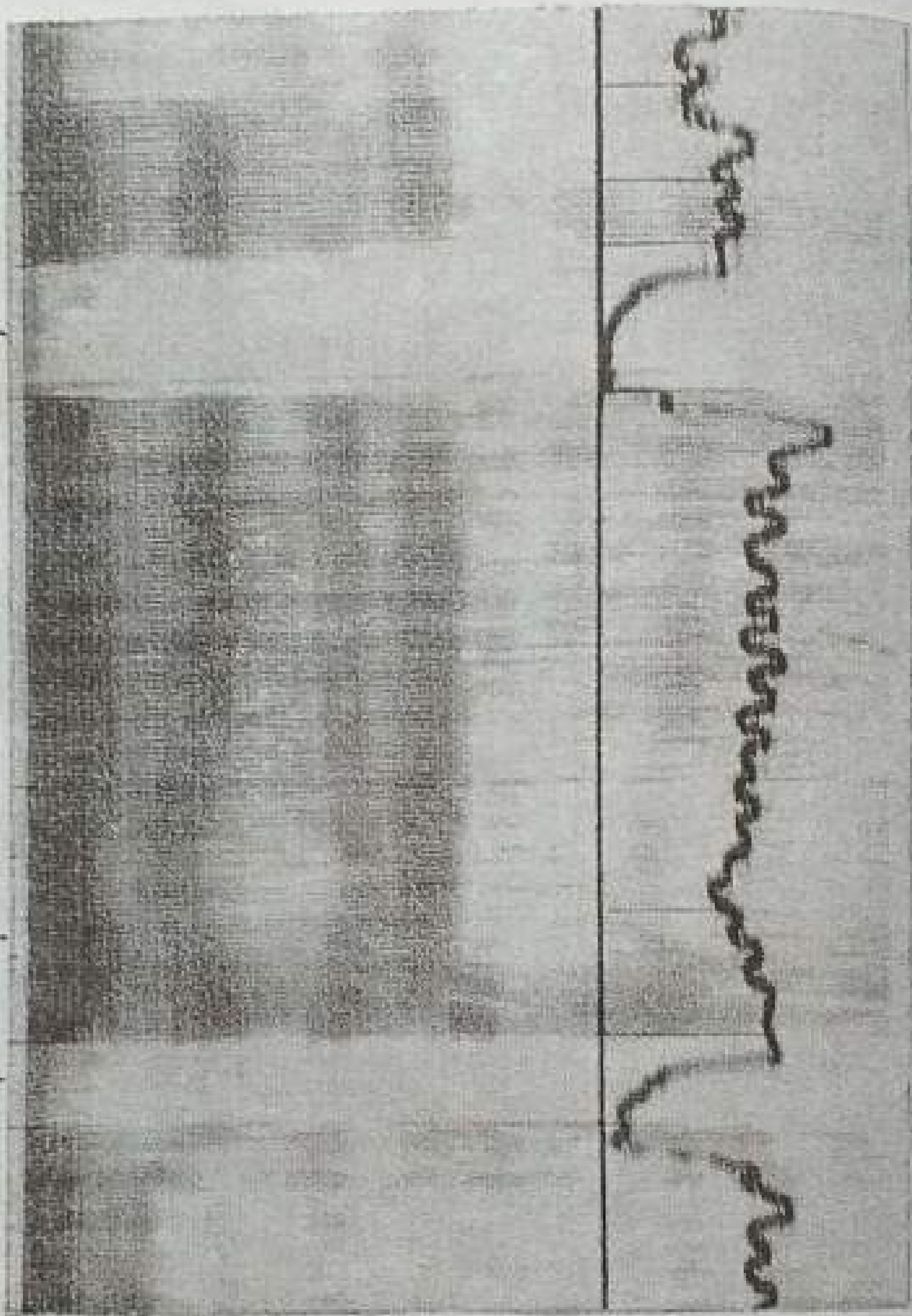
Scanned by CamScanner

ʔ a q ˤ j a: m u s: æ: ʕ a t i:

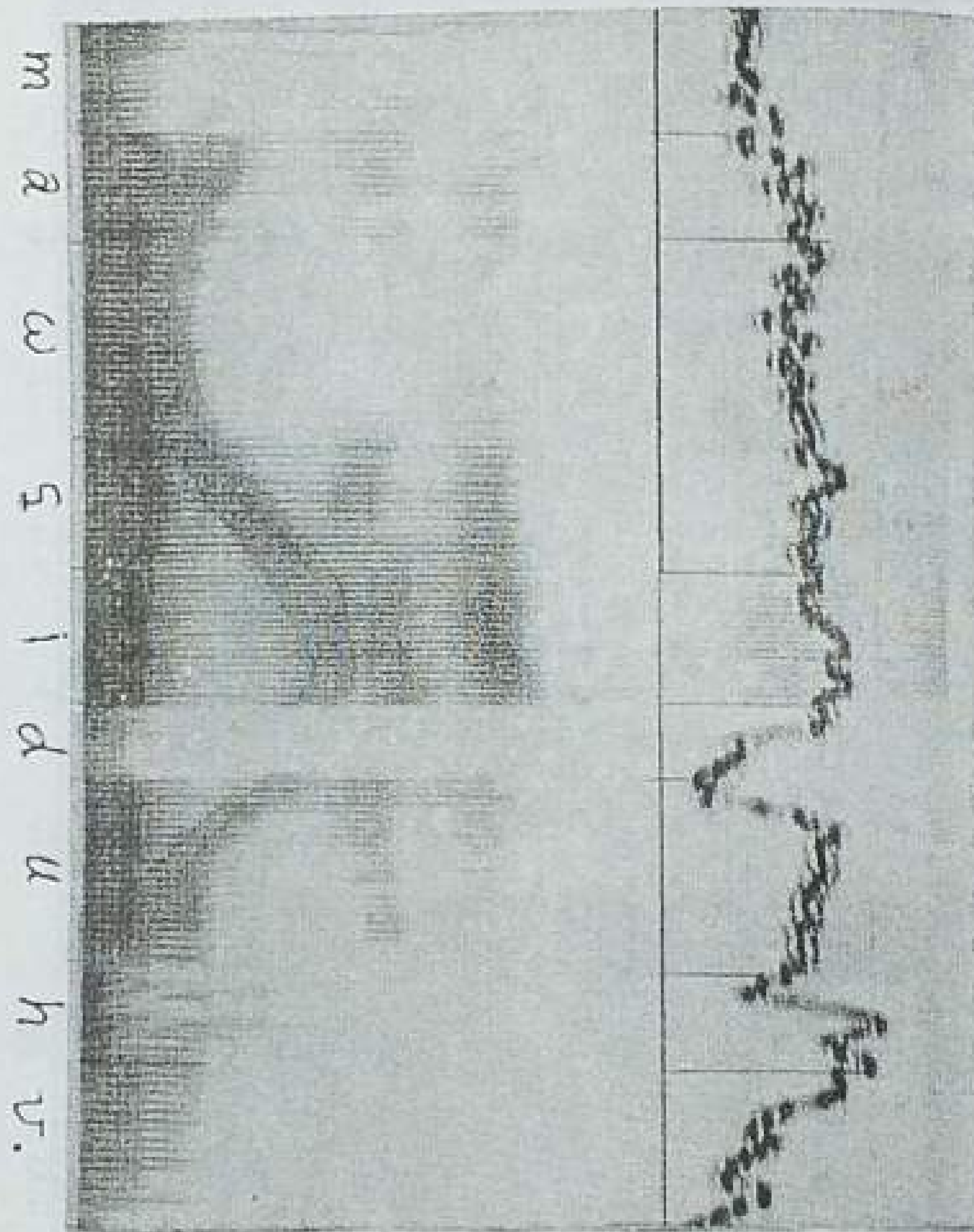


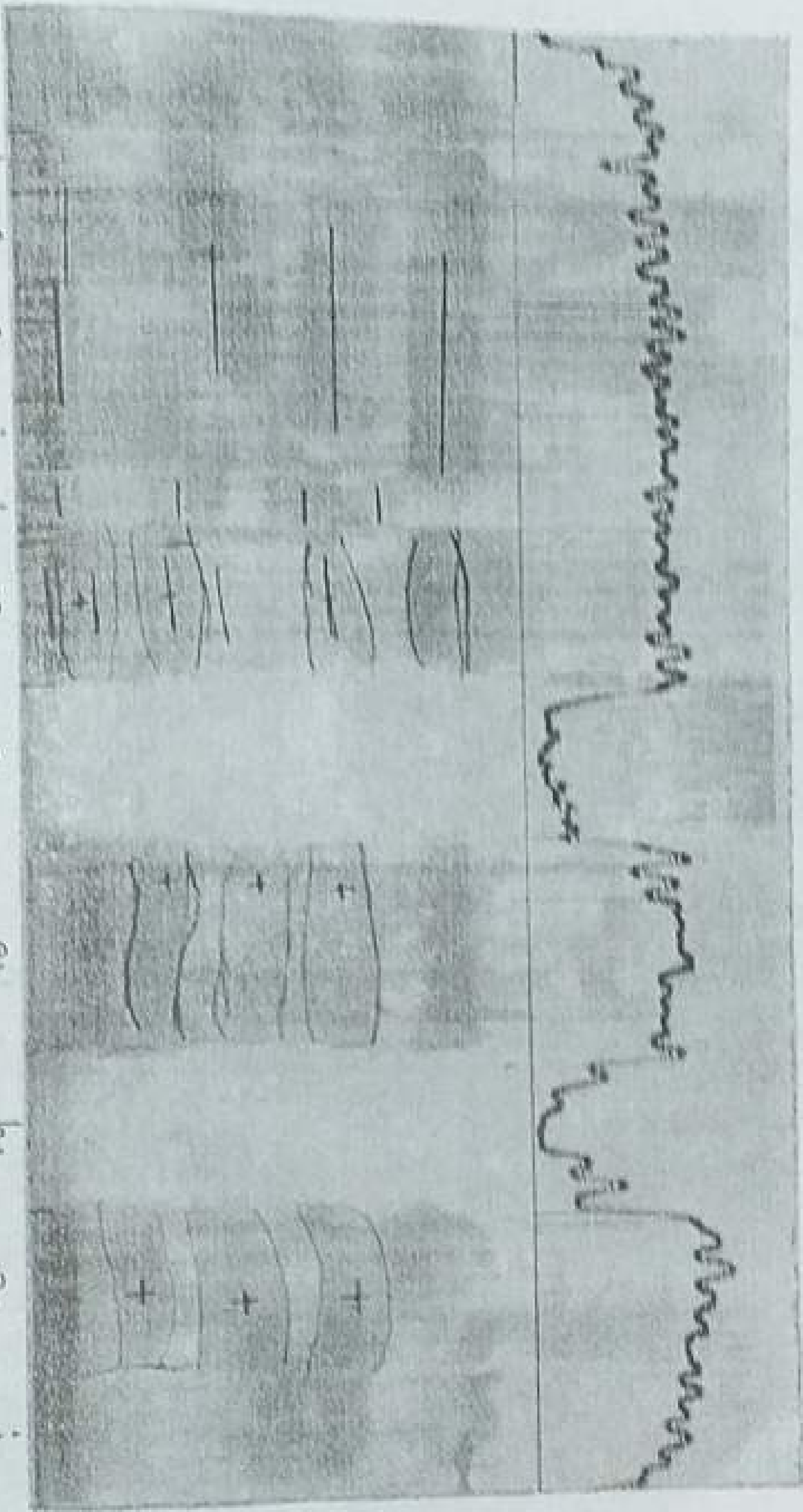
صـور طيفية للأداء الغنائى

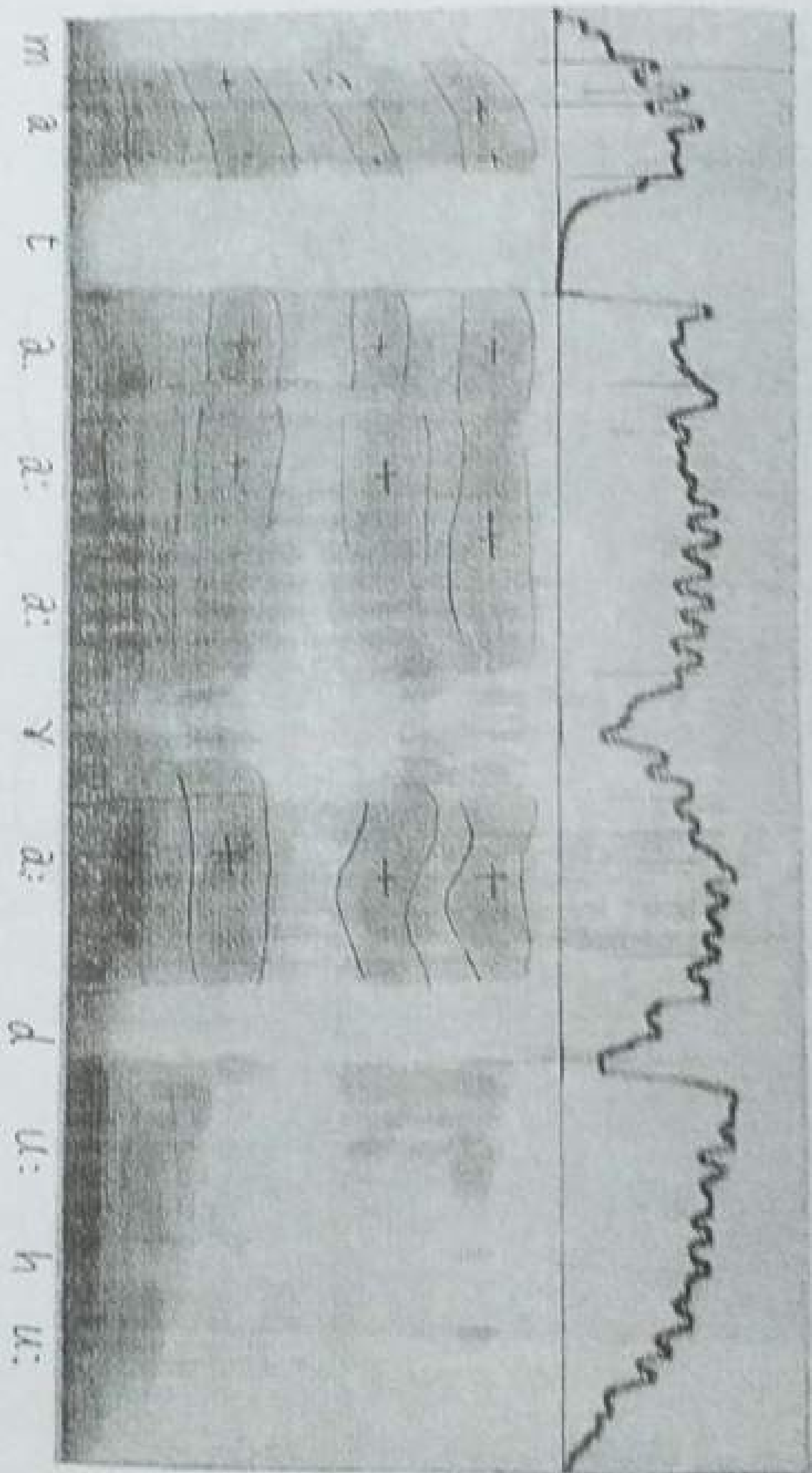

j a: l a: j: l ʊ s: a. b: I.

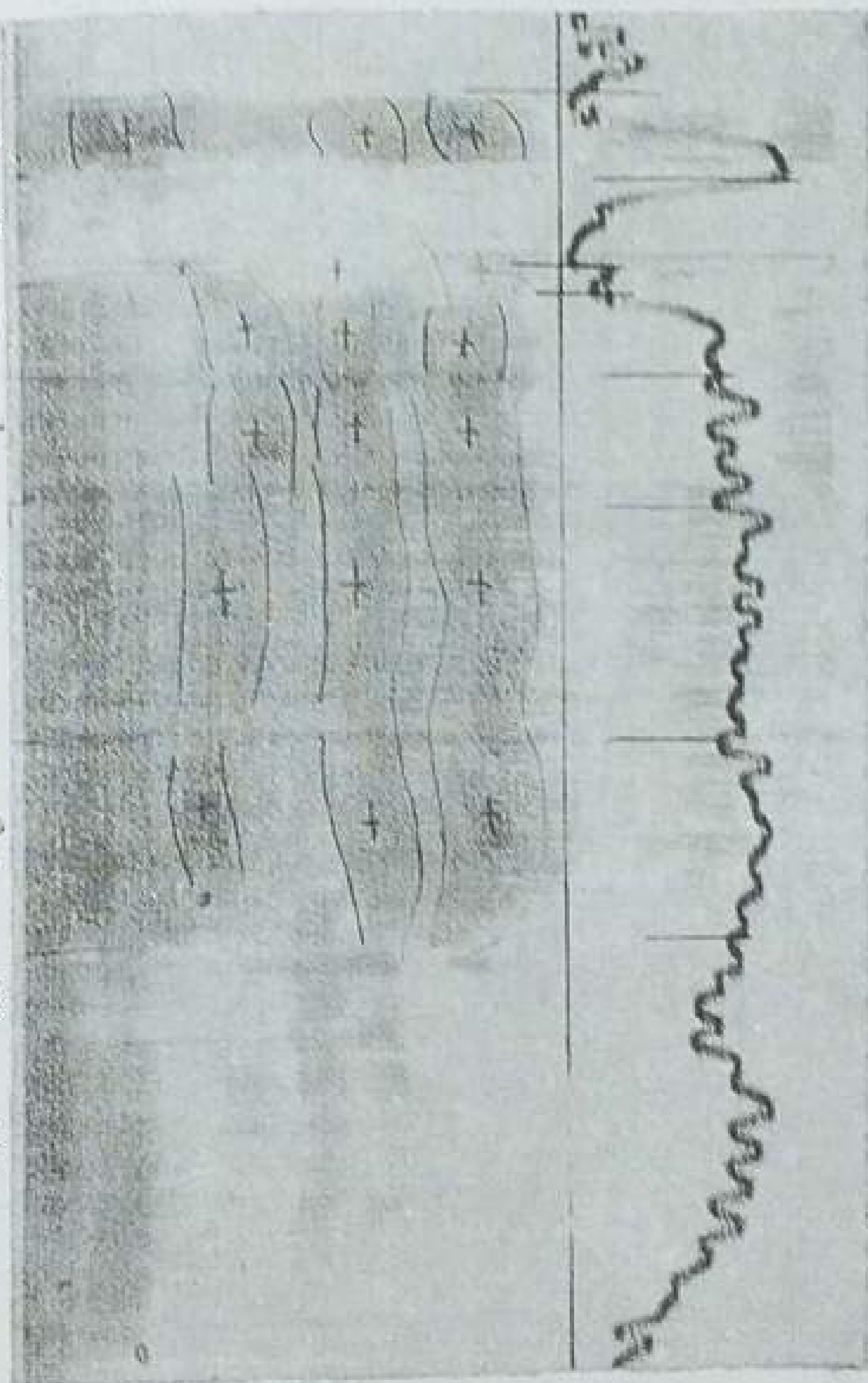

m a. t a: ɣ a d u h u.

ʔ a g j a: m u s: x: ʕ a: t i.

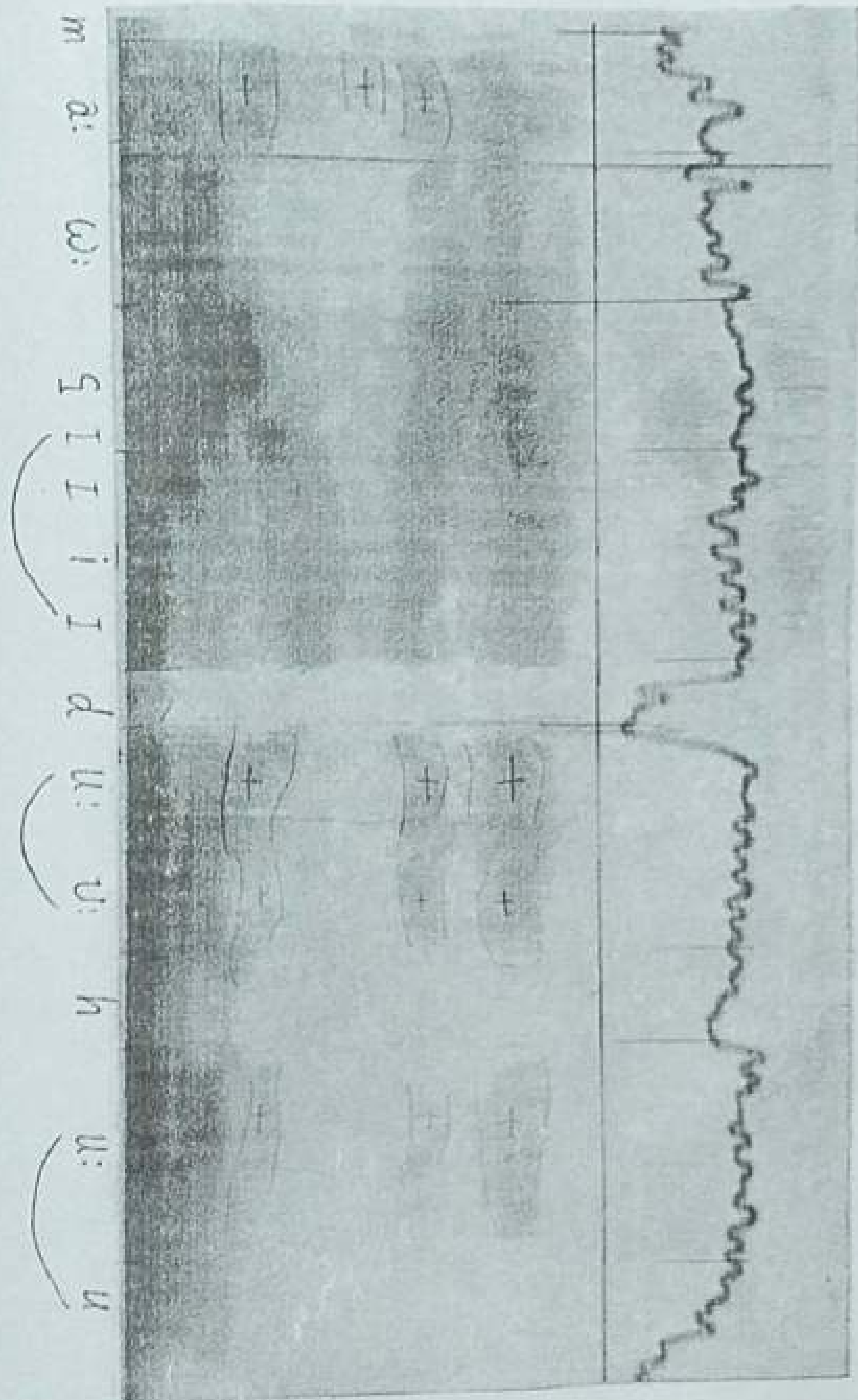





m a t a a: a: y a: d u: h u:



s: æ æ æ: ʕ a: æ t: i



التجـــربة الثانـــية

تهدف هذه التجربة إلى الاكتشاف الأولىّ لعناصر الإيقاع من ناحية ، ومن ناحية أخرى معرفة الفروق النغمية بين أنواع الأداء للمنظوم من الشعر . واختير البيت الشعرى نفسه الذى استخدم فى التجربة الأولى :

يـا لــيـل الصبّ مـتـى غـده　　　أقـيـام الـسـاعـة مـوعـده

واختير للقيام بأنواع الأداء الثلاثة مؤلف هذا البحث (البحوث) مراعيا النواحى التالية :

١ - من خبرة علمية وعملية وتجريبية حاول المؤلف إصدار الأداء المماثل للتجربة الأولى .

٢ - من خبرة صوتية وفنية وشعرية حاول المؤلف تأدية النوع النطقى المطلوب.

٣ - على الرغم من معرفته بأبعاد البحث وأسرار موضوعه ، بَعُد بأدائه عن التداخل أو الانحياز ، وحاول أن يؤدى الأداء الطبيعى الشائع مع إدراكه لعناصره ولمسه لوحداته ومكوناته .

إجـراء التجربة :

- نطق المؤلف أمام ميكروفون متصل بحاسوب شخصى أنواع الأداء المطلوبة .
- سُجلّت المنطوقات .
- حُلّلت المنطوقات ببرنامج معد لتحليل الكلام ، وأجريت أبعاد نافذة التنغيم (الخط النغمى pitch)

القياس :

اختيرت ثلاث ورقات مخرجة من طابعة الحاسوب : عينة لعدة مخرجات ، ظهر بكل ورقة بعدين :

١ – البعد الأفقى يبين الاستغراق الزمنى .

٢ – البعد الرأسى يبين مقدار النغمة الأساسى (Fundamenta Frequency) وهى أساس خط (كنتور) التنغيم.

النتـــائج

بيان القمم التصويتية (النغمية) فى طرق الأداء

(أ) الأداء الكلامى :

تشابهت القمم النغمية فى المقاطع مع قمم الشدة (النبر) فى التجربة الأولى بالنظر إلى كنتور الأداء الكلامى برزت القمم على الترتيب الآتى :

١ – أقيام الساعة .

٢ – يا ليل الصب .

٣ – الساعة .

٤ – موعده .

(انظر الصور الكنتورية فى نهاية هذه التجربة وقارنها ببيان الشدة فى التجربة السابقة).

(ب) الأداء الشعرى :

١ – يا ليل .

٢ – متى غده .

٣ – أقيام الساعة .

٤ – موعده .

(جـ) الأداء الغنائى :

١ – يا ليل .

٢ – متى.

٣ – الساعة.

٤ – (مو) ع (ده).

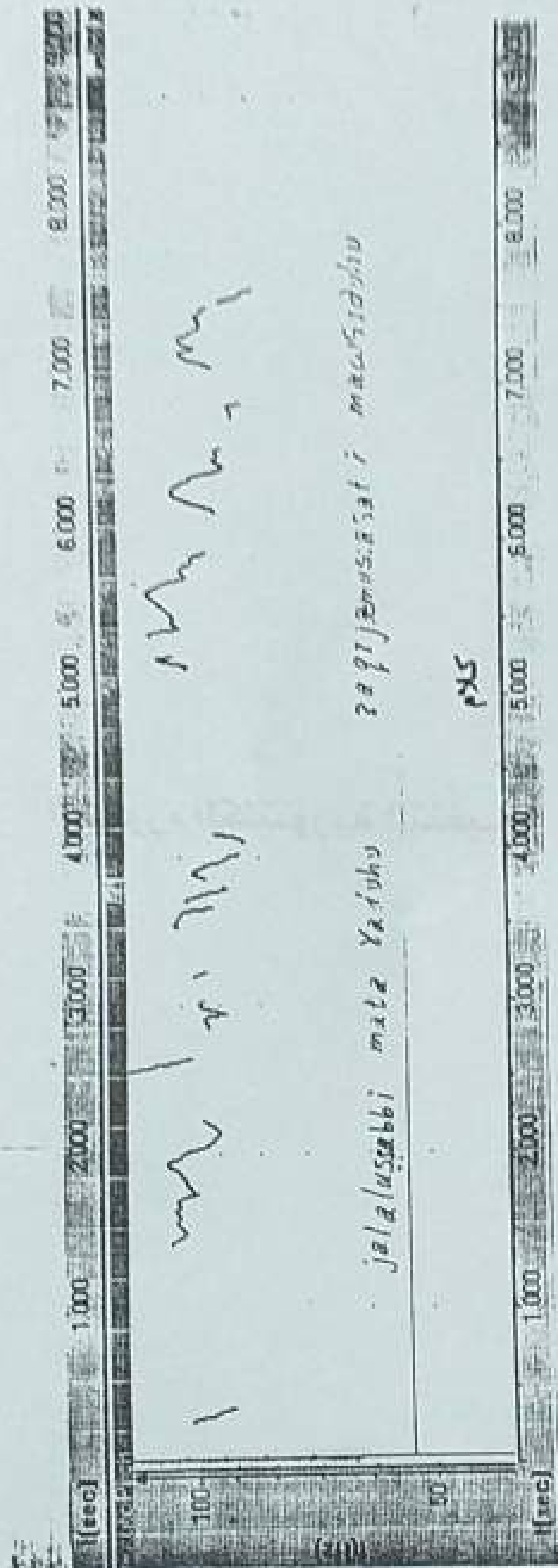
الاستغراق الزمنى:

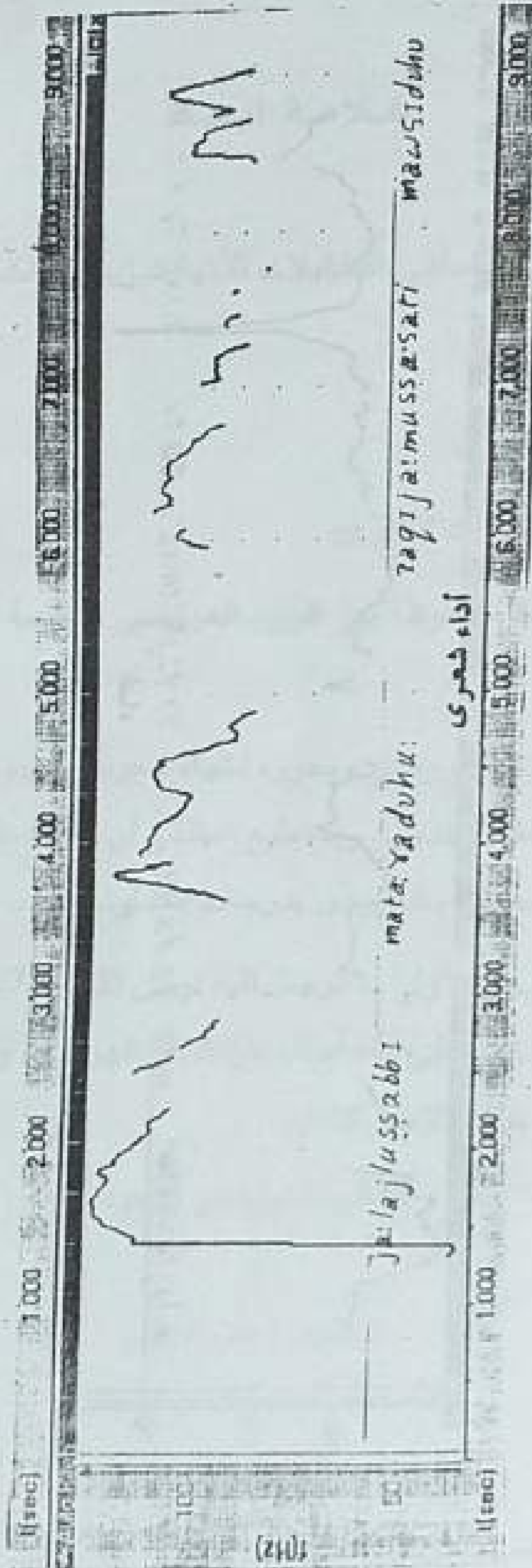
تطابقت قيم الاستغراق الزمنى فى هذه التجربة مع مثيلاتها فى التجربة السابقة على النحو التالى:

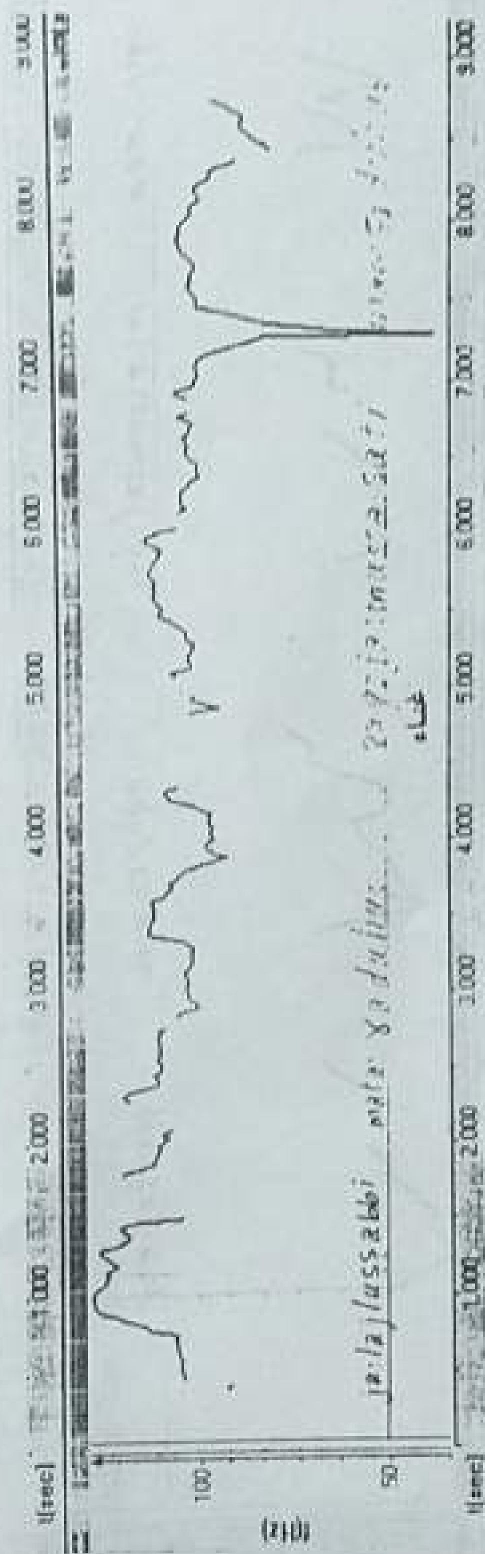
(أ) الأداء الكلام:	٦,١٥٠	ثانية
(ب) الأداء الشعرى:	٧,٩٠٠	ثانية
(جـ) الأداء الغنائى:	٨,٧٠٠	ثانية

الصـوره الكنتـورية للتنغيـم

Scanned by CamScanner


[sec]
1.000
2.000
3.000
4.000
5.000
6.000
7.000
8.000
[Hz]
100
50


أداء شعري


t[sec]
1.000
2.000
3.000
4.000
5.000
6.000
7.000
8.000
9.000
f[Hz]
100
50

خلاصة البحث

حاول البحث أن يضاهى المقابلات الآتية فيزيائيا (أكستيا) :

١ – العروض الشعرى.

٢ – كلمات البيت الشعرى.

٣ – التحليل الطبقى للبيت الشعرى.

فلم يجد تقابلا ملحوظا بين الوزن العروضى والكلمة الشعرية والعناصر الأكستية.

ويبدو أن الوزن العروضى وبحوره أشياء مجردة موجودة فى ذهن الشاعر أو فى موهبة ابن اللغة المتذوق . ويستطيع المتلقى أن تعرّف على البحر العروضى من خلال حدسه المعرفى بالعروض بدرجات متفاوتة حسب دربته وثقافته .

ويؤيد هذا البحث الأولىّ ما توصل إليه لوتس (Loots : 75, 133) بعد إجرائه بعد إجرائه لعدة تجارب على أداء أبيات من الشعر الهولندى وتحليله إياها تحليلا صوتيا ، وذلك من خلال الإطار التالى :

القالب العروضى المجرد



الكلم الشاغل للقالب



التحقق الأكستى للبيت الشعرى

وتساءل لوتس Loots : «هل يؤثر القالب العروضى فى القالب الإيقاعى؟

وهل يدركه المتلقى مثلما صمّمه الشاعر ؟ وهل يدرك القالب العروضى المجرد؟» ولم تظهر تجاربه الأكستية (الفيزيائية) التى قام بها أثناء بحثه عن حقيقة الإيقاع العروضى ، وعلى ذلك عنْونَ بحثه : «خرافة العروض Metrical Myths».

وكما ذكرت سابقا أن هذا البحث الذى بين أيدينا بحث تمهيدى استكشافى، سنُصمم إن شاء الله بحوثا تالية نحاول فيها سبر غور الإيقاع الشعرى.

المـراجع

١ – عبد اللطيف ، د/ محمد حماسة : الجملة فى الشعر العربى :

مكتبة الخانجى – القاهرة ١٩٩٠

٢ – المرزوقى ، محمد & بن الحاج يحيى ، الجيلانى : يا ليل الصب ومعارضاتها:

الدار العربية للكتاب – تونس ١٩٨٦

3 - Laver, J. : Principles of phonetics :
Cambridge University press 1994

4 - Loots, M.E. : Metrical Myths :
Martinus Nijhoff / Den Haag 1980

5 - Scott, C. : The Poefics of French Verse :
Clarendon Press Oxford 1998

6 - Wellek, R. & Warren, A. : Theory of Literature :
Harcourt, Brace & World Inc. New York 1956